А. Л. ВОЛЫНСКИЙ

КНИГА ЛИКОВАНИЙ

АЗБУКА

КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

EX LIBRIS
TATASHIN

ИЗДАНИЕ ХОРЕГРАФИЧЕСКОГО ТЕХНИКУМА
ЛЕНИНГРАД · 1925

Права переводов и репродукций принадлежат автору.
Ленинград, улица Герцена, 14.
«Хореграфический Техникум»

ПОСВЯЩАЕТСЯ УЧЕНИКАМ И УЧЕНИЦАМ «ШКОЛЫ РУССКОГО БАЛЕТА»



Ленинградский Гублит № 16688 Тираж 3000 Заказ № 2585

астоящая книга составлена частью на основании читанных мною лекций в «Школе Русского Балета», частью же из материалов, содержащихся в бесчисленных записях моих дневников. В сущности я стремился создать нечто вроде руководства по классическому танцу, какого нет ни на одном европейском языке, если не считать несколько книг Новерра, Блазиса; Чекетти, Эммануэля весьма интересных, но не имеющих ни систематического, ни научного характера. Но именно потому, что такое руководство появляется впервые, когда сама классическая терминология еще не прочно установлена, оно и не могло облечься в ту сжатую дидактическую форму, в тот лаконизм учебника, который предносился моему воображению. При разработке новых наук возникают неизбежно подъемы эмоционального свойства. Примеры тому мы видим повсюду, даже при развитии таких отвлеченно-сухих тем, как художественная перспектива, вызывавшая у Леонардо-да-Винчи много восторженных строк, а у ее создателя Уччелло экзальтированный бред, не покидавший его даже чуть ли ни у смертного одра. С этой точки зрения мне должен быть прощен не покидавший меня энтузиазм в изложении любимого предмета, одновременно отвлеченного и практически-конкретного. Я впрочем имел в виду аудиторию не из специалистов, которых, в теоретическом смысле слова, по существу говоря, и нет в нашем обществе, а из друзей искусства самых различных отраслей и направлений, столь многочисленных у нас и в Европе. Темы хореграфии я разрабатывал тем не менее со всею возможною систематичностью и держась определенного критического метода: вскрывать содержание танца из самой его формы.

А. Волынский

6 апреля 1924 года

ЧАСТЬ ОБЩАЯ

ПРИНЦИПЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

ХОРЕГРАФИЯ



то такое хореграфия? Слово это состоит из двух греческих слов: одно из них значит хор, а другое происходит от слова, означающего писать. Хором греки называли всякое сборище людей, шумящих, веселящихся, играющих, торгующих на базаре и даже сошедшихся по какому-нибудь печальному поводу. В древней Спарте базарная площадь называлась хором. Греки говорили также: «хор зубов», — и выражение это тем более замечательно, что зубы при открытом рте сверкают и принимают деятельное участие в общем выражении лица. В настоящее время понятие хора связано обычно с представлением о людях, собравшихся и поющих в церкви или на сцене. Но под хором разумеется также и собрание оркестровых музыкантов. В переносном же смысле слово «хор» применяется и к некоторым частям здания, например, к обширным балконам в больших залах, предназначенных для многочисленной публики. Делая из существительного глагол, греки придавали этому последнему все то широкое значение, какое заключало в себе существительное. По общему своему смыслу глагол этот в передаче на русский язык обозначал понятие: ликовать. Остановимся на этом выражении.

В состав русского слова «ликовать» входит корнем слово «лик». В обычном словоупотреблении лик означает лицо, освобожденное от случайных примесей возраста, пороков, болезней. Лик есть истинное существо лица. Если мы говорим: лицо человека, то нас могут спросить, про какое лицо мы говорим: про старое, молодое, до болезни или после нее, авантажное или поблекшее. Но если мы скажем: лик человека, то этим выразим нечто, ему вечно присущее. Можно написать исторический портрет Николая Мирликийского, в ту или другую эпоху его жизни, и можно написать иконный образ этого человека, представив в нем не лицо, а лик. Есть легенда о том, что Лука пробовал писать Христа на площади, среди толпы учеников и слушающих его речь. Живописец старательно передавал каждую черточку его лица, но не выходило ничего. Он приходил на улицу несколько раз, меняя и исправляя работу. А лицо каждый раз получалось другое. Однажды Христос пришел к Луке на квартиру и объяснил ему причину его неудачи. Он умыл лицо от всякого праха и когда приложил к нему полотенце, то на ткани оказался

отпечаток лика в его существенных чертах. Так обстоит дело в литературном толковании слова лик в отличие от лица. В народном же быту оба эти слова постоянно смешиваются. «Хорош ликом, говорит русский народ, да душа пришита лыком»: человек красив собой, а положиться на него нельзя, потому что лицо само по себе, а душа сама по себе. «Спиши да пришли нам лик свой», просят родители сына, желая получить его портрет, т.-е. лицо. А говорят, не делая никаких тонких различений, не лицо, а лик. Лик, по тому же простонародному истолкованию, обозначает также хор, хоровод и даже собрание людей определенной категории. Какой-нибудь угодник причисляется к лику святых.

Тут важно отметить большое богатство содержания, влагаемого сознательно и бессознательно в выражение «лик». Здесь не только одно веселье имеется в виду, но и печаль, и душевная забота, и высокая меланхолическая дума. Можно сказать даже, что тонким чутьем души своей народ все же проводит границу между лицом и ликом, то смешивая их, то отрывая их друг от друга в глубокомысленных своих речениях. И это совершенно понятно: все, что зарождается в глубине народного духа, требует от нас чуткого слуха и, может быть, даже таланта различений. Замечание это в высшей степени важно для понимания всего последующего. От существительного лик мы переходим к глаголу ликовать. В глагол этот перелилось все богатство и разнообразие содержания, заключавшиеся в корне «лик». Ликовать не означает вовсе только веселиться, как это думают многие. Здесь не один только звериный рев радости. Сюда входят оттенки разных, более глубоких, чувств и даже печали. Ярко-красный цвет, режущий глаза, может быть обогащен добавочными тонами синего цвета, превращающими его последовательно в пурпурный, малиновый, и, наконец, фиолетовый. Густота и пышность пурпурового цвета, а также и глубина его, высоко ценились народами древнего востока. Материя, окрашенная в этот чудесный цвет, оплачивалась безумными деньгами. Даже полоска этого цвета стоила очень дорого. То же самое нужно сказать и о ликовании. Здесь глубокие, серьезные чувства то и дело примешиваются к красно-светлой радости. Это синяя частичка в основном рдяном поле. «Как ни ликовать, а беды не миновать», говорит русский народ. Когда простонародье говорит: «праведный муж весь день ликует», оно не имеет в виду одно лишь резвое веселье, недостойное серьезного человека, выражающееся в прыжках или танцах, а веселье иного порядка, выражающееся в возвышенном горении духа.

Кроме такого внутреннего богатства содержания, глагол ликовать имеет еще и ряд косвенных значений. Карты сликовались, говорят в иных местах, когда отдельные карты легли в колоде лицом к лицу. На турецком православном Афоне, в пантелеймоновском монастыре, мне самому приходилось ликоваться с монахами, «здравствуя друг друга», т.-е. прикладываясь, по местному обычаю, щекой к щеке.

Итак, вот что значат эти три слова: хор, лик и ликовать. Они переплетены между собою внутреннею связью и выражают в сущности одно явление: массовое чувство с оттенком радости и печали в одно и то же время. Таким образом хореграфия является не чем иным, как записью таких одиночиых и массовых чувств, во всем разнообразии степеней, тонов и родов. Танец сам по себе, хотя и входит в ликование, но никак его не исчерпывает. Он является только частицей ликования, оставляя широкое место для других форм выявления человеческого лика. Однако, когда мы говорим в настоящее время о хореграфии, мы уже имеем дело с чем-то более узким, меньшим по объему, по сравнению с тем, что вносило сюда обобщающее представление народа. Мы имеем в виду только танцы. Хореграфия есть наука о танцах, скажет вам любой европейский авторитет, и слова его никакого спора не возбудят. А между тем, стоя на почве древней и новой русской филологии, мы имеем здесь дело с понятием чрезвычайно расширенным. Речь идет о ликовании, как в полнострунном оркестре. Все поет, все шумит стуком сердца, все ежеминутно, ежесекундно проявляет свой лик, то в траурно-черном, то в ярко-красном ободке, то в благородном и богатом пурпуре, то в просветленно-печальном фиолетовом цвете. Все трубы звучат и переливаются своими голосами в одном общем одушевленном ликовании. Таково подлинное богатство хореграфии в ее основном понятии. В теперешнем балете все съужено, срезано и сокращено.

БАЛЕТ



алет есть часть общей хореграфии, общего ликования, захватывающего отдельных людей, их группы и толпы. Орудием этого ликования является танец. Что мы видим в балете, сидя на своем месте? Играет музыка, люди танцуют. С первого взгляда может показаться, что это сплошное какое-то веселье. Но уже немного присмотревшись и вслушавшись в музыкальные мотивы, мы вскоре замечаем, что дело здесь вовсе не в весельи и, во всяком случае, не в нем одном. На балетной сцене, как и на всякой другой сцене, развертывается подобие жизни, в сказочной обстановке, несущей людям опасности, удары, интриги, очарование и разочарование. Сама смерть иногда фигурирует в балете и даже целое кладбище. Но все в общем — печаль и радость — дано не в обычных грубоватых формах повседневной жизни, а в некотором парадном облачении. Оно обвито светлой дымкой ликования, где печаль уже усладилась, а радость задумалась. Но это все только внешний покров балетного представления. Истинное содержание его открывается в самих танцах. Казалось бы, что происходит на сцене особенно серьезного? Люди ходят как-то странно, на острых пальцах, бросают ноги вперед и назад, шаркают ими по полу, вертятся, прыгают, летают вверх и вниз, — и все это делают не в общепринятых обычных формах, а как-то особенно, в высшей степени своеобразно. Не вдумавшись в суть происходящего, легкомысленный человек назовет это акробатской гимнастикой, проделываемой под играющий оркестр. Но это далеко не так. Мы слишком привыкли считаться с человеческим словом, как с единственной формой выражения мысли и чувства. Тело же не говорящего человека представляется нам немым. Оно еще может проделывать непроизвольные жесты, иногда усиливающие смысл слов, но само говорить и при том говорить на высокие темы оно не может. Так это рисуется поверхностному взгляду.

Но это совсем не так. Уже в древней Греции народ понимал, что тело может говорить. Довольно взглянуть на фигуры могильных памятников так называемых стелл, чтобы увидеть, до чего выразительны могут быть тело и поза. Складки одежды могут представить целый строй возвышенных чувств. Умершая женщина сидит в кресле и с задумчивою полуулыбкою перебирает свои любимые драгоценности, которые служанка держит перед нею в открытом ларце. Выражение обоих лиц не лишено печали, но печаль эта умилена, просветлена

и смягчена внутренним сиянием — так красиво, как это было доступно только античному искусству в период его расцвета. В национальном афинском музее вы проходите по целой галлерее стелл, вызывающих в душе вашей неслышное рыдание. Иногда кажется даже, что если бы дать этим стеллам живые слова, и все бы сразу поблекло. Так тело само по себе говорит, поет, кричит иногда звучнее и полнее, чем человеческое слово. В том же музее вы найдете много фигур без голов, отвалившихся с течением веков, и когда вы сравните такие обезглавленные фигуры со случайно уцелевшими и им подобными, то вы перестанете жалеть об отбитых головах, обычно не слишком выразительных на статуях раннего периода греческой скульптуры. До такой степени живут эти обломки туловища и так много говорят они нам волнами складок своих хитонов, которые Гете назвал тысячекратным эхом человеческого тела. В афинском музее нет мертвой плоти. Не только в искусстве, но и в жизни античных народов, это было именно так. Грек умел слушать речь человеческого тела, умел увлекаться им с неподдельным восторгом и уже, конечно, умел его ценить. Он говорил о мудрых руках, признавая таким образом, что бывают и руки глупые, не выразительные, немые, ничего не говорящие. Актер эсхиловской трагедии Телест был прославлен на весь тогдашний мир за игру, за жестикуляцию своего необычайно отзывчивого и красноречивого тела. Красноречие тела — это чисто античное представление, некогда сиявшее всему человечеству. Затем представление это померкло. Люди стали прятать свои тела не в одежды, вызывавшие восхищение Гете, но в какие то слепые футляры, а то и в просторные ящики, как, например, дамские кринолины испанского происхождения. Тело потеряло свой язык. Оно онемело. Кроме того и церковно-христианская религия, в крайностях своих монашеских заблуждений, наложила на человеческие тела, как и вообще на все земное, темный покров отвержения и даже презрения. И вдруг все исчезло с человеческих глаз. Особенно пострадало при этом женское тело, с его богатейшими запасами выразительных средств. Замолчал дивный музыкальный инструмент на весь солнечный день, да и ночью открываясь лишь частично и при том в специальных целях. А вечный и бескорыстный говор его исчез бесследно! Будучи спрятано под одеждою, будучи осуждено на вынужденную немоту, тело — мужское и женское, особенно женское — разучилось говорить легким, незатейливым, неиспорченным, вполне природным словом печали и радости, и все отдалось на заклание грубым инстинктам. Вместо того, чтобы быть орудием восторга, женщина сделалась орудием низменных побуждений человеческой природы.

В балетном искусстве тело возрождается, как феникс, из пепла мрачных столетий. Вдруг оно призвано опять говорить и ликовать, или — вернее сказать — участвовать в общем ликовании жизни. Долгое время, усилиями последовательных школ, застывшее, оцепеневшее и закоченевшее тело приходилось медленно и постепенно освобождать и раскрепощать. Ногам приходилось и еще сейчас

приходится дать свободу и непринужденность движений. Обычно ноги склеены между собою. Рукам дан вольный ход во всех направлениях. Они должны уметь взмахиваться, как крылья, летать вверх и вниз, круглиться над головою и нежною лаской уравновешивать положения и позы. Каждый палец руки получил значение и не смеет быть мертвым. То пальцы складываются вместе, и получается выразительный комок. То вдруг один из них выступает вперед, как летящая вместе с телом стрелка. А бегущие по спине молнии, сопровождающие большие повороты тела. А закономерная игра плеч и головы! Все это живет, танцует и поет в общем хороводном ликовании.

Как мы уже сказали выше, танцы являются лишь частью общей хореграфии. По своей природе балетные танцы разделяются на три категории: классические, характерные и жанрово-исторические, называемые иначе бальными. Главное место в балете принадлежит танцам классическим. Слово «классический» указывает на происхождение танца из древней Греции. Классические танцы с равным правом можно бы назвать и античными: вся их сущность, все их строение завещены нам древним миром. Эти классические танцы, происходящие на пальцах, с соблюдением самых различных правил, вносят в ликование балета особенное содержание. Здесь простые чувства углублены и высветлены, как углублен и преображен в пурпур красный цвет. Если отбросить от чувства все случайное и мимолетное, если взять из него одну лишь чистую сущность, то оно представится в том виде, в каком мы и созерцаем его изображаемым в балете. То же относится и к мысли, и к воле, ко всем вообще движениям человеческой души и человеческого сердца. Вот почему балетные классические танцы, не передавая ничего случайного и местного, применимы повсюду, у разных народов — всем понятны и имеют общечеловеческий характер. Нет русских классических танцев, как нет их и французских. Все классические танцы строятся по одним и тем же законам.

Не так обстоит дело с характерными танцами и танцами жанровыми Характерные танцы—бытовые, известных национальностей, или же практикуемые в определенных местностях. Таков русский трепак, которого не знают французы. Таково испанское фанданго, неизвестное русскому народу. Наконец, жанрово-исторические танцы. Это танцы городского населения, разных слоев общества, заимствуемые одним народом у другого, исполняемые на частных вечеринках и балах. Кадриль, лансье, всевозможные старые гавоты и уже исчезнувшие менуэты времени французских королей — вот образчики этих последних танцев Многие из них имеют в себе черточки классических танцев. Но эти черточки частью прикрыты и изменены, а частью использованы для движений, чуждых античным формам искусства. Тут есть, с другой стороны, и свои прелести и свои красоты, например каблучки. Их пристукивание, их взаимная игра, и ритмический бой особенно украшают некоторые формы жанрового танца.

Таковы балетные танцы в их общей классификации.

ВЕРТИКАЛЬНОСТЬ



балете артистки танцуют обычно на острых кончиках пальцев, и на первый взгляд может показаться, что такое положение тела является чем-то противоестественным и неразумным. Чтобы выяснить этот столь существенный для балета вопрос, необходимо рассмотреть природу и значение вертикальности в нашем человеческом быту. Что такое вертикальная линия? Это прямая линия, устремленная вверх. Предметы или ложатся и стелются горизонтально по земле и вдоль земли, или же возносятся над нею, оторвавшись от всех лишних устоев. Человек так устроен, что в душе его складываются совсем различные впечатления в зависимости от того, видит ли он что-нибудь лежащим или стоящим, горизонтальным или вертикальным. В одном случае душа его воспринимает вещи спокойно и ровно, беспорывно, а в другом случае душа его настраивается на высокий лад. Если я вижу сплавляемый по реке ствол дерева, то мысленно я как бы плыву рядом с ним, безмятежно и невозмутимо. Но довольно мне взглянуть на тот же ствол дерева, возносящийся от земли к небу, как дух мой обуревается невольным порывом, невольным стремлением вверх. Иное впечатление производит змея ползущая, и иное — когда она встает. Преображается и медведь, когда он мужественно встает и бестрепетно идет на угрожающую ему опасность. Перестает быть похожею на обезьяну горилла, когда, качаясь, она с трудом держится вертикально на задних лапах. Высокие соборы, обелиски, колонны, горы — все это увлекает душу ввысь. Как только глаза человека скользнут снизу вверх, так неудержимо и вслед за ними устремляются к небу его прикованные к земле и столь часто тяжеловесные чувства и мысли. Когда-то человек ползал на четвереньках и жил на деревьях, как сейчас живут на них обезьяны. Он жил тогда горизонтально, не поднимая глаз к звездам, и думал он тоже горизонтально, ползая по веткам или по земле в погоне за непосредственно близкою к нему добычею. Но вот в процессе развития, по истечении многих тысячелетий, человек спустился с дерева, стал прямо на ноги и освободил свои руки для сознательной борьбы с окружающей средой. Это момент величайшей бескровной революции, произошедшей в истории человеческого рода. Человек перестал быть горизонтальным и сделался вертикальным. С этого только момента он и начинает называться не человекоподобной обезьяной или прима-

том, а именно человеком. Вместе с тем с этого же момента он получает господство над природою, становится ее хозяином. Такое господство объясняется и тем, что, распоряжаясь освободившимися руками сознательно и целесообразно, человек приступает к усовершенствованию орудий борьбы. Он точит камень, готовит стрелу, натягивает лук, бросает в птицу бумеранг, возвращающийся к нему обратно, пользуется рычагом, строит шалаш, завлекает зверей в капкан и т. д. С вертикальностью начинается история человеческой культуры и медленное завоевание неба и земли.

Так в свое время посмотрел на этот вопрос и итальянский врач Москатти, прочитавший доклад о природных преимуществах горизонтальности по сравнению с вертикальностью. Женщине было бы легче, указывал он, рожать, если бы она ходила на четвереньках. Доклад Москатти был подхвачен сочувственным словом основателя новейшей критической философии Эммануила Канта. Соглашаясь с Москатти, что ползание было бы естественнее, он объявил стояние актом духа, преодолевающим естество и возносящим человека над природой. Так высоко Кант оценил вертикальность, ее значение и преимущество в жизни людей. Идея Канта создала целую литературу в ученом и философском мире, а в последнее время к этому вопросу вернулся и наш русский гениальный, не столь давно скончавшийся мыслитель Н. Ф. Федоров. Сейчас вопрос этот может считаться выясненным до конца и не возбуждающим никаких сомнений.

Культура человеческая имеет несомненно свои горизонтальные и свои вертикальные направления. Экономическая жизнь народов стелется по земле. Все бытовое тяготеет к родной почве. Но здесь же присутствуют и порывы к вертикальности, создающие героев-творцов более справедливых и более общечеловеческих укладов материального бытия. Наука вся вертикальна, она выправляет кривизну и устремляет ее в высоту. Особенно важно заметить, что античный мир великолепно разбирался в этом вопросе. Для греков вертикальность обозначала также и справедливость — моральную чистоту и прямоту в словах и делах. Слово *прямой* рассматривалось именно под этим углом зрения. Вертикально прямо держать голову — это выражение Эсхила, имеющее совершенно определенное значение независимости и гордости. Он прямо вышел на дорогу, говорит Софокл, изображая решимость трагического героя покончить с собою. Опять таки берется вертикально-линейная черта и ей придается распространительное значение.

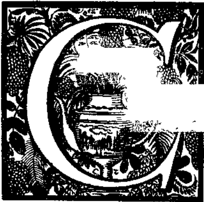
Греки отчетливо противополагали все вертикальное всему косому и кривому, не только в геометрическом смысле этих слов, но и в широком, общедуховном их значении. Смотреть прямыми глазами, говорить прямыми словами — все это одновременно и живописно-наглядно и героично. Выпрямленный город — значит город добрых и высоких нравов, стоящий крепко на своем фундаменте, пребывающий в политическом и экономическом благополучии. Тонкая античная филология различала три категории слов: прямых и энергичных, из души вы-

явленных, патетических и, наконец, нейтральных, не выражающих ничего определенного. Классификация эта удивительна и заслуживает особенно пристального изучения. Иные слова так и кажутся растущими из души легкими и стройными деревцами, радующими глаз. Тут все прямо, надежно и открыто. Ощущается вертикальная прелесть без всяких уклонений и углублений в сторону. Другие слова вырываются из недр внутреннего человека. Они несут в себе черты его подлинного лика и брызжут огнем. Академический греческий лексикон называет такие слова патетическими. Но было бы справедливее именовать их ликующими в вышеописанном смысле. Встревоженная душа показывает свой лик, и слова ее, тоже прямые, вертикально возносящиеся, выражают уже человека не с внешней его стороны, а со стороны внутренней. Изумительно, до какой степени греки во всем искали начала ликования — в жизни, словах и делах. Третья категория слов не требует особенных истолкований. Мы иногда скрываем наши мысли, расставляя вертикальные деревца для простого украшения беседы.

Вот что такое вертикальность в широчайшем смысле слова. В оценке этого явления сошлись все народы. В их языке постоянно мелькают выражения: напрямик, прямота — вместо честности. Англичане на каждом шагу взывают к прямоте. Римляне требовали, чтобы сердце горело, как пламя, кверху и высоко. Горе имеем сердца — вот что значит латинское sursum corda! Древность и новые века сплелись тут вместе в одном жизнеощущении. При этом античный мир понимал все это шире и глубже мира современного, где такое словоупотребление слишком часто прикрывает собою простую аллегорику, т. е. образный способ выражаться, говорить о вещах не-полнозвучно и не-полиострунно.

В одном лишь балете мы имеем все виды вертикальности в точном, материально-осуществляемом, для всех наглядном выражении. Танцовщица никогда не согнет своей спины, не закруглит ее ни при каком повороте. Это изуродовало бы всю фигуру. Все в балете прямо, выправлено вверх, вытянуто надежной струной, дающей высокий аккорд. Речь при этом идет, конечно, о танцах классических, а не о характерных и жанрово-исторических, допускающих по своему смыслу и для своих целей различные виды кривизны. Но все остальное в балете, танцы на полу и танцы в воздухе, представляет прямое наследие того, что заповедал нам высокий, гордый и чистый античный мир.

ПАЛЬЦЫ



вертикальностью начинается человеческая культура и история. Лик человеческий представлен в ней самым существенным образом, но в состоянии возможного и длительного покоя. Вертикальность сама по себе не требует движения. Вы стоите на одном месте так долго, как захотите, и выйдя из неподвижного состояния для процесса ходьбы, вы можете в большей или меньшей степени, по желанию или по привычке, соблюдать вертикальную выправку и не нарушать ее. Одни люди ходят слегка сгорбившись или согнувшись. Другие выпрямляются назад, придавая походке слегка надменный или горделивый характер. Есть люди, у которых спина находится все время в колебательном движении, играя непринужденными линиями. Женщины часто при ходьбе сладко покачивают боками, как выразительно описано это между прочим у Достоевского по поводу Грушеньки. Походка человека настолько разнообразна и индивидуальна, настолько отражает темперамент, характер и настроение, что подробное описание типов и манер ходьбы представляется почти невозможным. Одно только следует сказать: поскольку она сохраняет вертикальную линию, она является существенною частью человеческого лика. Походка постольку передает душевное человеческое ликование, поскольку эта линия остается верною себе — прямою, устремленною вверх, постоянно мелькающею среди уклонений в стороны, как руководящий мотив.

Но если вертикальное положение отражает существенным образом лик человека, то стояние на пальцах представляет собою его апофеоз, т. е. высшее мыслимое и вообразимое его выражение. Но стоять на пальцах можно только в течение одной какой-нибудь секунды, непотрясаемо и неподвижно. Это не просто стояние спокойное и безмятежное. Оно является результатом сознательного героического усилия, при котором дышишь грудью во внутрь и задерживаешь настроение в мгновенном замирании. Тут какая то едва вообразимая точка, в которую входит весь человек, и довольно малейшего неловкого или нерассчитанного движения, хотя бы пальца руки, хотя бы засмотревшегося в сторону глаза, хотя бы случайно и ошибочно откинутой головы, чтобы точка исчезла, и вы опустились бессильно на всю ступню. Эта замечательная точка, невидимая, но всесильная, через которую проходит от головы к полу линия равновесия,

требует от вас непременного движения и продвижения в пространстве. Она побуждает к этому движению неудержимо и неугомонно, не дает застыть в мертвом покое. Двигайтесь, ликуйте, давайте вертикальную линию в горении, в пожаре, во внутреннем устремлении вперед и вверх! Вот открывающийся тут закон динамики величайшей важности: где ликование, там и движение. Где поставлена высокая задача, где пламенеет возвышенная цель, там не может быть косного застывания на одном месте. Все приподнятое над землей, все приподнимающее нас, как трубный голос, все это насыщено зовами к движению. Таков и набат, на который бежит толпа, будь то набат революционный или набат пожарный. Девочка бежит к матери с радостным известием на пальцах. Она же, чтобы выразить свой восторг при свидании с милыми родителями, легко вскакивает на пальцы. Такое движение знакомо и певцам в минуты патетических подъемов, когда одна нога невольно как-то выступает вперед и касается земли только пальцами. Такие позы знали и кавалеры галантных времен, когда склонялись перед дамой, за которой ухаживали, поднося ей букет или стихи. Чуткие пальцы откликаются и при печально торжественной обстановке. К гробу мы подходим и от гроба мы отходим не стуча всею ступней, а сосредоточивая движение ног преимущественно на пальцах. Верующие люди в храме не подходят к иконе своего святого, шагая всею подошвою. Их стремление приподняться на пальцы можно наблюдать ежечасно, особенно в католических храмах Италии, Австрии и Франции. Тут сказывается не только забота приблизиться к священному изображению с соблюдением возможной тишины, но и инстинктивная церемониальность, соответствующая возвышенному строю чувств переживаемой минуты. В этом отношении итальянки являются настоящими актрисами. Они подходят к иконе на цыпочках, манерно приложивши руки к юбочке, слегка раздуваемой кокетливым телодвижением, вонзаясь иголочками своих благочестивых глаз в священное изображение. Такие сценки я часто наблюдал в одной из перуджинских церквей, во время последней моей побывки в Италии. Но в величественных соборах Рима, Неаполя или Милана мы имеем в этом отношении целые спектакли для наблюдения. Тут в подлинном ликовании передается романтическая сущность итальянской женщины.

В Греции культ пальцев стоял повидимому очень высоко. Мы можем судить об этом по скудным, но выразительным данным филологии и литературы. В знаменитом гимне Аполлону Пифийскому, приписываемом Гомеру, мы находим в двух его местах замечательные слова. Окруженный хором критян, играя на кифаре, Аполлон выступает впереди красивым движением на пальцах. Так понимал это движение Евстафий, комментатор «Илиады» и «Одиссеи». В таком же истолковании движение это описывается и осмысливается и в новейших работах немецкой филологии, в прекрасной книге Карла Зиттля: «Жесты Греков и Римлян»» (1890). Описан у Гомера всего один момент стояния на пальцах, без дальнейших каких-либо фигурных изображений. Но Аполлону тут же для пол-

ноты характеристики противопоставлен хор критян, который следует за ним уже не на пальцах, а тяжко взрывая землю всею ступнею. Этого одного места у Гомера совершенно достаточно, чтобы не сомневаться в том высоком значении, какое придавалось древними греками танцу на пальцах. Он строго отличался от танца на всей ступне, как отличается проза от поэзии, будни от праздников, как отличается лицо от лика. Греки были проникнуты таким уважением к этому виду танца, что эпитет его стали применять к самым различным случаям и областям. Они говорили про законы, про человека, про человеческий разум в выражениях танцовальной пластики, подчеркивая при этом их вознесенность над заурядными явлениями как бы на высоких пальцах. Такие выражения были широко распространены в обществе, но образчики их мы находим и у греческих трагиков. Все указывает на то, что культ пальцев в античном мире стоял чрезвычайно высоко. Да это и не могло быть иначе там, где вертикальности придавалось исключительное значение в человеческом ликовании. Пальцы же, как мы сказали, являются апофеозом вертикальности.

У древних евреев тоже существовала культура танца, по всей вероятности, заимствованная у Египтян. От этой культуры в настоящее время сохранились лишь фрагментарные черты. По чертам этим в современных молитвах, произносимых стоя, с приподниманием на полупальцы для акцентирования особо священных слов, мы можем догадываться, что некогда такого рода пластические акты входили в состав широкого литургического служения. Может быть поза эта осуществлялась не на полупальцах, а на острых вытянутых пальцах, и тогда возникала необходимость дальнейших продвижений молящегося по полу, в форме того или другого священного танца. В старинной книге, имеющейся у меня в греческом переводе 1755 года и принадлежащей перу одного еврейского ренегата, мы находим указание на такого рода вертикальное телодвижение вперед, назад и по обоим сторонам, вправо и влево, на вытянутых пальцах. Автор книги относится к этому явлению сатирически, не будучи в состоянии осмыслить того, о чем он говорит. С другой стороны, мы знаем, что и в настоящее время отмеченная древняя пластическая черта непрерывно наблюдается в ежедневном еврейском молитвословии, правда, в съуженно-сокращенном виде. Так боковые движения заменены ритмическими наклонениями головы по сторонам, с обращением глаз в соответственном направлении. Если плечо повернуто вправо, то туда же обращена и голова, в противность общему классическому канону, по которому при повороте вправо, глаза устремляютсяк выдвинувшемуся плечу, т. е. влево. Молитва произносится и исполняется без всякого оборота на себя, без всякого épaulement. Черту эту, чрезвычайно важную для понимания общего литургического духа у евреев, следует заметить и запомнить.

Чтобы подняться на пальцы, нужно сделать едва заметный, частичный прыжок. По Лукьяну мы знаем, что греки называли такой прыжок схематизированием движения. Вдруг это движение теряло свои бытовые черты и стано-

вилось поэтическою схемою. Но прыжок предвещает и дальнейший ход танца, который должен будет немедленно или распространиться в пространстве, или взвиться в воздух и на высоту. Вот почему Гомер и не описывает второго этапа движения: он рисуется воображению достаточно полно и без всяких словесных пояснений.

Но вот что необходимо отметить тут же, в этих строках. На пальцах танцуют только женщины, и танец мужчины на пальцах производил бы уродливое впечатление. Это явление понятно. Женщина являет собою в пластическом отношении преимущественно растительное существо, со всеми свойствами цветка или деревца, не отделяющегося от земли. Травка полулежит на земле в разных позах склонения. Но вот дунул ветер, поднял траву кверху, и она оказалась прикрепленною к земле как-бы в одной только точке. Птица же, сидевшая рядом, покинула землю и взлетела наверх. Так и женщина. Обычно она прикреплена к земле. Ей естественно встать на пальцы, чтобы выразить ликующий ветер, поднявшийся в ее душе. Она может еще и пойти на пальцах: прямая героическая линия получает тут наибольшее удовлетворение и рельефнейшее выражение. В плоскости сцены такое движение полно больших очарований особенно если артистка вычерчивает ногами в различных направлениях, точно острою иглою, нежные и разновидные узоры на полу. Мужчина же, как птица взлетит с места вверх, в смелом прыжке, и покажет свой деятельный героизм в воздухе целым рядом фигур, частью недоступных женщине. Пальцы ему не нужны. У него имеются крылья.

ВЫВОРОТНОСТЬ



еловеческое тело представляет собою целое множество лиц и ликов. Взять хотя бы руку. Обычному взгляду открыта ее тыльная поверхность, которую справедливо можно бы назвать спиной руки. Реже открывается взгляду ее ладонь. Какая великая разница между этими двумя частями руки для нашей души, для нашего восприятия! Тыльная поверхность выражает в сущности мало и подлежит одной лишь эстетической оценке. У иных людей она костлява или узловата, или широка и груба. У других она тонка, бледна, снабжена длинными пальцами и являет собою иногда исключительную классическую красоту. Она может достигать минутами большой одухотворенности и даже пытаться говорить, как, например, у Мадонны Филиппино Липпи, являющейся отшельнику Бернарду. Что это за рука! Длинные, вытянутые пальцы, с легким намеком на суставы, почти воздушная, нежно-трепетная спинка, — все это, окутанное музыкой благочестивого настроения, создает умильно-трогательное впечатление. Несколько иными рисуются нам, но все же полными жизни, руки Джиоконды. Открытых ладоней мы не видим. Но художник, смягчив в мере возможного костный каркас кистей, достиг такого живописного эффекта, какого до Леонардо-да-Винчи ранние мастера итальянского Ренессанса не знали. Перед глазами зрителя покоятся в скрещенном положении мягкие подушечки рук, и не нужно при этом никаких особенных пояснений: по этим рукам угадываешь мысль художника, вложенную в замечательный портрет. Идеализированного в руках этих нет ничего. Но живая реальность их так унежена, так оженственена, что так и видишь перед собою неаполитанскую даму, пленившую великого флорентинского мастера. Если бы мы могли посмотреть при этом на скрытые ладони Джиоконды! Наше угадывание могло бы тогда обратиться в чтение.

Ладонь редко видна. Она выступает в жестикуляции, в такие моменты, когда она призвана усилить выразительность слова или мысли. Это сокровенный лик руки. Когда ладонь начинает принимать участие в разговоре, весь характер его меняется в сторону интимности, задушевности и изобразительности. Древние греки это знали до последней тонкости. Они запрещали своим ораторам злоупотреблять таким приемом, находя, что пользование открытою ладонью

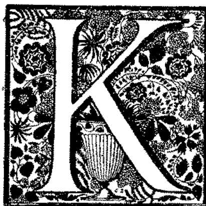
более подобает актерам, оперирующим по преимуществу с эмоциональными настроениями. Оратор же, адвокат практических интересов быта, должен убеждать силою логических аргументов. В самом деле, когда в нашей речи начинает выступать ладонь, сразу же появляется новая струя — теплая, мягкая, играющая. Все вдруг озаряется изнутри еще невиданным ранее светом. Начинается сущее ликование, и сердце человеческое бьется в ритм этому ликованию. Мастер руки Леонардо-да-Винчи, как никто в мире, понял это великое мимическое средство. В «Тайной Вечере», где игра рук являет собою целый экспрессивный фейерверк, он представил Христа с необычайною мудростью. Одна кисть слегка приподнялась над столом и видна глазу своими трепетными пальцами, своею сгорбившеюся спинкою. Здесь передается секундная смута, поднявшаяся в душе Христа. Другая рука легла на стол открытою ладонью и сразу призвала к себе все внимание. Все лучи картины направились к ней. Все солнце мира, вся нежность человеческой любви, все это дало свой белый, сияющий блик на этом пантомимном жесте. Христос показывает нам и лицо, и лик рук в одно и то же время, в противопоставлении различных чувств, достигших высокой ступени. И изображение это является прекрасным уроком выразительного говора руки. К этому приему в новые времена обращаются очень часто проповедники, говоря с своих амвонов, а также и некоторые политические ораторы. На гравюрах и в зарисованных этюдах мы видим порою знаменитого Мирабо, бросившего с революционной трибуны вперед к публике обе руки, с открытыми ладонями.

Такое положение руки, когда ладонь открыта зрителю, мы называем выворотным (en dehors). Явление выворотности, распространяясь на все части тела, охватывает человеческую пластику целиком. То, что мы наблюдаем в руке, мы видим и в глазах. Они все время как бы закрыты, смотрят во внутрь, глядят и не видят того, что делается кругом. Но вот родилось волевое устремление, называемое в психологии апперцепцией, и не бывшие закрытыми глаза действительно открылись. Теперь они глядят и видят. Я иду по улице с открыто-закрытыми глазами, и смотрю рассеянно на проходящую мимо девушку. Вдруг что-то в ней меня поразило, и я повернул к ней голову и посмотрел новым, видящим взглядом. Обыкновенно говорят, что человек влюбился с первого взгляда на женщину. Влюбляются в таких случаях не с первого взгляда, а именно со второго, когда дрогнувший волевой инстинкт срывает с глаз завесу и открывает их для восприятия красоты. Красота требует от нас созиательного восхищения, апперцептивной настойчивости, выворотных к свету и правде глаз. Тогда только, когда исполнено это повеление сердца, открывается для человека возможность настоящего ликования в зрительных восприятиях. Глаза ликуют по особенному. Вдруг в зрачках начинается трепетание какой-то солнечной точки, какого-то дымно-золотого разлива, пляшут какие-то иголочки, и уже устанавливается контакт не только с женским телом, но и с женской душой. С ранних же секунд

встречи глаз в них уже дрожит истерика желаний, проходящая через смешки и слезы. Вот что значат выворотные глаза! Греки видели в выворотности элемент патетический. И в самом деле, с той поразительной секунды, когда апперцепция раскрыла глаза для новой духовной жизни, в теле человека началось бурление страстей и чувств. Все пришло в движение и загорелось энтузиазмом.

Лицо тоже может быть закрытым и открытым, закрытым и выворотным. Оно может быть и просто лицом, но может быть и ликом. Часто лик лица скрыт в туманах минутных настроений, скован условною гримасою или официальною любезностью. Иногда он совершенно тонет в безднах житейского горя, печали и тихого отчаяния. Но бывают благословенные моменты. Вдруг куда-то убегает лицо и открывается лик. Чье-то дыхание как бы смыло все тучи и открыло все шлюзы ликующих апперцепций. Вот что значит выворотность лица, его способность преображаться в новые одушевленные формы. Замечательная вещь: мы никогда не поднимаем к небу нашего лица. Стоит только глазам апперцептивно вознестись вверх, как лицо человека претворяется в лик. Это особенно заметно на женщинах, которые в момент беспомощности постоянно выворачивают лицо, населяя глаза и все пространство вверх и вниз от глаз подобиями высших настроений. Таких картин, таких портретов мы видим много среди искусства так называемой болонской академии, когда любили изображать женщин и девушек сидящими в позе св. Цецилии, с глазами, воздетыми к небу. Мотив этот очень скоро затрепался, сделался банальным и стал достоянием конфектных коробок. Но доля здоровой правды в нем всегда была. Если художники отошли от сюжета, сделавшегося неблагодарным, то жизнь продолжала и продолжает являть нам образцы подлинных ликований, восхищений и восторгов. Лицо человека является вечной ареной, где постояно сменяются чувства и настроения, и в зависимости от этого внешние черты его то закрываются флером, то открываются в сияющей выворотности.

РАЗОБЛАЧЕНИЕ ЛИКОВ



Классическое исскусство танца требует, чтобы все лики тела были разоблачены. Лицо, глаза, руки, даже спина — все должно играть, все должно выйти из затворенности и замкнутости в самом себе. Если открыто лицо, но не открыты глаза, тем открытием, которое мы описали, то общее впечатление от танца останется не полным. Глаза все время должны апперципировать, вонзаясь в окружающий мир с деятельною сознательностью, а не в пассивной и безразличной истоме. Разоблачаясь во всех направлениях, тело делается доступным излучениям духа, становясь инструментом огня. Танцуя, оно все время играет своими пламенными языками. Непонимающие балетного искусства люди обыкновенно говорят, что в нем мало чувства, мало темперамента. Конечно, это большое недоразумение. Именно в балете, как ни в каком другом искусстве, нельзя сделать ни одного шага без того, чтобы не привести в движение весь механизм горений и упоений. Но эти горения и упоения не низшего, а высшего порядка, и воспринимать их может только тот, кто сам горит в это время, в тех же параллельных трепетах, выворотно открыв навстречу все двери, все окна, все просветы своей души. Вот оно настоящее любительство балета, а не то балетоманство, которое часто скрывает в себе профанацию, разврат и кощунство.

Ликование всего тела включает и ликование ног. Обычно, когда говорят о выворотности, имеют при этом в виду только ноги, совершенно забывая, что в выворотности участвует решительно все тело, как мы уже это и объяснили. Обратимся к ногам. Сухая костиая передняя часть ноги непривлекательна и безотрадна. Когда она впереди и занимает собою все поле зрения того, кто смотрит на движущегося, картина получается в высшей степени прозаическая и мало к себе располагающая. Человек идет бушменской походкой дикарей, коленками вперед. Это производит на глаз антипатичное впечатление. Есть такие суетливо-озабоченные люди, походка которых именно такова. Они устремляются по сухим, ровным линиям, не глядя по сторонам, со сближенными и смотрящими вперед носками. Вот что сначит ходить en dedans — невыворотно, не по классически открыто, а вогнуто и вобранно во внутрь. Культурному человеку свойственно выворачивать ноги при ходьбе, в легких степенях, не требующих особенной

дисциплины. Внутренняя плоскость ноги, при этом открываемая, широка, светла и нервно мускулиста. В походку самого обыкновенного человека вливается играющий блик, который особенно заметен на балетной сцене. Тут уже развертывается не случайная и частичная, бессознательная выворотность, а настоящее en dehors, достигнутое в результате долгой и всесторонней выучки классического экзерциса. Без этой выворотности нельзя ступить в балете и ногой. Нет такого движения на сцене, которое могло бы быть сделано не выворотно. Вы простираете ногу вперед, или назад, или вбок, делая то, что называется батманом. Батман этот должен быть выворотным, иначе это не будет классический батман. Вращая ногу на полу или в воздухе, вы должны показать полную выворотность, направляя к зрительному полю публики именно жизненную, широкую и мягко-упругую часть ноги. Делая нежное приседание, танцовщица обращает коленки возможно более по сторонам, обнаруживая скрытые в темноте, замкнутые плоскости. И все выходит чисто, гармонично и ликующе освещенно.

При этом следует отметить одно чрезвычайно важное обстоятельство. Спинной хребет, с его мускулами, хорошо держит тело в равновесии движений вперед и назад. Но движения из стороны в сторону при этом не гарантированы в надлежащей устойчивости. Таких именно движений в классическом танце видимо-невидимо, и потому все они проходят при господстве выворотности, на широкой ступне, опирающейся в пол своею горизонтальною линией. Но еще ощутительнее необходимость выворотности при прыжках и полетах, если прыжки эти и полеты сопровождаются соприкосновениями и ударами обоих ног. При отсутствии выротности ноги не могли бы свободно скользить друг через друга, без резких толчков, спотыканий и грубых пинков. Выворотные движения, где бы они ни происходили, в воздушных пространствах или на полу, несут с собою свет, озаренность изнутри, героический пафос того высшего типа, который необходим на классической сцене. Пусть подбросим мы колено вверх, как это делала Асейдора Дункан. В балете такое движение называется взмахом ноги à tire-bouchon. Не выворотный тирбушон вполне уместен в жанровых танцах Дункан, во многих характерных танцах, в танцах полишинелей, в танцах сатиров или фавнов, в хороводных танцах народного пошиба. Каждый раз, когда в балет врывается мотив такого пляса, хореграфический штопор начинает мелькать в разных направлениях, как бы открывая поминутно бутылки с вином. Танец делается характерным, веселым, пенится мылом одушевленного потока и кипит-кипит по житейскому. Такие танцы на тирбушон мы видим в «Дон-Кихоте», в «Раймонде», в «Дочери Фараона», в «Павильоне Армиды»,— повсюду, где является необходимость на время разорвать геометрически правильный круг классического искусства. Тирбушон выворотный является одной из красивейших фигур в аппарате классической хореграфии, оживляющих танцы резким и плотно-массивным мазком. Если ноги сформированы в классическом типе, если есть подъем и крепкие пальцы, то такой тирбушон может произвести на

глаз огромное впечатление, особенно если его выдержать длительно на достаточной высоте, как это делала А. П. Павлова. Одна нога белеет во всю свою длину, а другая, взвившись кверху, говорит к публике своим бурным и все же управляемым изнутри пафосом. Вот чистый образчик настоящего классического ликования, недоступного тем, кто лишен рычагов подвижной и неукротимой воли.

Принцип выворотности не есть лишь достояние одной классической хореграфии. Он имеет отражение во всех почти областях человеческого духа и деятельности. Мы встречаемся с ним в словесных и изобразительных искусствах. У поэта Тютчева на все наброшен покров, слова его звучат из под этого покрова — тихо, полу-нотно, со скрытой глубиной. Если говорить языком классической пластики, то мы могли бы сказать, что у этого гения лиры нет выворотности: он замкнут в себе. Некрасов, в огромном большинстве своих произведений, весь открыт, трубит, кричит, бьет в набат, виден и ясен во всем своем писательском лике. Никакой замкнутости, никакого покрова, вся выворотность на лицо. Таков же Достоевский, несмотря на глубину его экспериментально-художественного анализа и отдельных мыслей. Вся душа этого человека выворотно кричит на весь мир.

Если от литературы обратиться к живописи, то и тут мы легко найдем тот же контраст. Над всеми созданиями Рембрандта простерт красочно-теневой покров, и даже сам желтый цвет его картин кажется как бы видимым сквозь таинственный дымный налет. Совершенную противоположность ему представляет Рубенс. У него распахнута шумной картиной человеческая душа по солнечной линии воли. Если уметь брать жизнь под таким углом зрения, Рубенс сделается твоим любимейшим художником. Холсты его ликуют. Краски поют Рисунок патетичен. Ничто не спрятано, все дано!

Таких образчиков могли бы мы найти без числа и в других отраслях искусства, в скульптуре, в зодчестве, особенно в музыке, где одного Вагнера с его «Зигфридом» было бы достаточно, чтобы явить пример подлинного, звуковыворотного ликования. Принцип выворотности положительно господствует повсюду, где имеется на лицо человеческое творчество. Творческий акт уже сам по себе выворотен.

У евреев в осколках их литургического ритуала, дошедших до нашего времени, нет ни малейшего намека на выворотность. Молящийся стоит с тесно сомкнутыми коленями и пятками ног. Никакого просвета между ногами не допускается. Спина его в постоянном качательном движении взад и вперед, причем по сторонам наклоняется одна лишь голова, беспокойным, контрпостным движением, в котором однако нет ничего героического. Пусть ноги на пальцах, но спина колеблется, круглится, лишена апломба, а голова в своих поворотах как бы подавлена и уничтожена представлением о могуществе Элогима. Так молится современный еврей. Пластика его только в соприкосновении с полом имеет тенденцию к вертикальной экстазности. Во всем же остальном она про-

никнута духом замкнутости вовнутрь, совершенной вобранности и сосредоточенности, без признака классической экспансивности и молодой игры, кокетливого любования собою, радостной оглядки на себя. Выворотности нет, апломба нет, épaulement никакого: во всем литургическом акте отчетливо выраженный характер en dedans. Вообще у евреев нет никакого творчества во вне, особенно в богослужебной области, где самое произнесение имени бога запрещено строжайшим законом. Там, где классическая культура танца отличается у европейских народов полной выворотностью, у евреев она в фрагментарном своем виде таинственно закрыта в немом молчании углубленной души. Таким не было библейское иудейство времен патриарха-богоборца Якова, но таким является еврейство второго храма и диаспоры. Оно осторожно и как бы бессильно скользит по земле, но голова при этом кажется колеблемою под грузом веков. Между древним иудейством и историческим еврейством черты различия глубоки и многознаменательны.

CROISÉE И EFFACÉE



В обыкновенной жизни людей и природы нет никаких en dedans и en dehors. Двум этим понятиям соответствуют в жизни и их заменяют два других понятия, обозначаемые французскими словами croisée и effacée. Что такое croisée? Это есть собранное состояние органа или вещи в один компактный комок перед переходом их в развернутое состояние. Если сжать все пальцы в кулак, то получится croisée. Некоторое croisée делает и птица перед тем, чтобы взлететь. Но все это производится бессознательно, инстинктивно, действием наследственного механизма. Апперцепции, сознательного волевого напряжения, здесь нет никакой. Вот что такое en dedans в жизни, в природе: это croisée, невольное, бессознательное, рефлективное, в отличие от en dedans на сцене, которое всегда есть результат апперциптивно волевого усилия. Croisée наблюдается не только в личной жизни человека, но и в коллективной, в жизни народных масс, то напряженных и как бы заряженных внезапно нахлынувшими социально-политическими мотивами, то разрешающих свои настроения в бурных и стремительных движениях. При этом наблюдается одно замечательное явление. Не успело напряжение разрешиться освободительным движением, как это движение само становится приготовительным этапом для нового разрешения. И все идет таким зарядно-разрядным путем, от станции к станции, от ступени к ступени, от завоевания к завоеванию. Здесь путь бесконечен, как бесконечна сама жизнь. Состояние croisée есть состояние беременности в широчайшем смысле этого слова. Лед — это croisée. Он растаял в воду — это effacée. Но уже сама вода является некоторым croisée для еще более текучего и распространяющегося пара. Сам пар в сжатом состоянии — croisée. В машине же он дает effacée движением. А движение в свою очередь, в разных формах и размерах, становится поочередно то croisée, то effacée. Такова цепь явлений природы. Перед нами проходят на каждом шагу, повсюду, два полюса, два образа, два типа действия, но оба они бессознательны.

Возьмем простейший случай effacée в природе. Улитка выползла из раковины и ползет, неся ее на спине. Несомненно, выйдя из раковины, она развернулась и показала себя миру. В некотором смысле слова она как бы вышла en dehors. Но это не то en dehors, которое мы видим на сцене, всегда созна-

тельно проводимое, а некоторый другой его вид, лишенный апперцепции и потому представляющий собою случай инстинктивного effacée. Таково же движение краба-отшельника или ежа, выставившего свои колючки. Все это effacée, а не сценическое en dehors, в точном смысле этого слова, всегда обдуманное и волевое.

Все croisée гипнотически воздействуют на зрителя и на среду. Собравшаяся в комок кошка вызывает ужас в нападающей на нее собаке. Волнующе действует и вид кулака или руки, схватившейся за эфес сабли. В недавние еще времена вид войска, сомкнувшегося для нападения, внушал страх неприятелю. В самом коллективе каждый отдельный человек, в состоянии croisée, действует заразительно на соседа, возбуждая и увеличивая его энергию, заразительно собирая его в насыщенный будущим действием комок. Заряженное ружье действует гипнотически на страстного охотника или воина. Иногда возникшая драка кончается очень плохо, если поблизости оказался заряженный револьвер. Трудно сдержать croisée в определенных замкнутых страницах — так неудержимо его стремление разлиться в широчайшее effacée. Эротические бури представляют собою чередование тех же эффектов, те же порывы страстных croisée перейти в освободительные и утешительные effacée. Если успокоительное effacée не достигуто, всегда есть опасность жестоких конфликтов и пролития крови.

На классической сцене оба эти основные мотива приобретают иную окраску и иной характер. И тот, и другой апперцептивны: и croisée, и effacée — оба мотива имеют своим назначением выявить лик и его состояние. Если это состояние открыто, то хореграф покажет его в положении effacée. Если же лик закрыт, спрятан, замкнут, весь ушел в себя, углубился в свои тайники, то балетмейстер покажет нам его в форме croisée. Если ко всему этому применить сценическую терминологию выворотности (en dehors) и не-выворотности (en dedans), то мы можем сказать, что на балетной сцене все выворотно в своих материально-телесных формах, в своих рычагах, и только одни направления могут быть не выворотными, взятыми на себя и вовнутрь. Делается, например, круговое движение, пируэт en dedans, к опорной ноге устоя и соответственному плечу. Таково его направление. Однако все тело, в том числе нога, производящая круговоротные движения, выворотно и обращено к публике своими открытыми сторонами. Таким образом, не смешивая родственных явлений между собой, croisée с en dedans и effacée с en dehors, мы должны сказать, что два новых сценических понятия, вводимых нами сейчас, являются вторичными, но до безмерности углубляющими тему классического танца. Природное явление свернутости и развернутости, завязки и развязки, темное и неполное, глухое и слепое, во всяком случае, не выходящее из пределов материальных воплощений, здесь на сцене приобретает высокий смысл. Оно очищается, высветляется, одухотворяется в классическом танце, выражая его возвышенную сущность.

В балете croisée и effacée встречаются на каждом шагу. Каждое положение, каждая поза, тела или его части, является чем-нибудь одним: или это собранность, или это картинно-мягкая, тешащая глаз развернутость. Прыжки, заноски, всевозможные круговороты в воздухе, все виды ударных батманов — все это делается по технике croisée. Можно кончить какой-нибудь пируэт, простерши ногу на effacée, но можно дать финалу и иную сосредоточенную в себе форму. Некоторый вид танца называется аттитюдом. По существу своему аттитюд выражает минуту душевного колебания и тревожного покоя. Одна нога стоит неподвижно на полу, а другая вытянута сзади с мягким сгибом в воздухе. Вот этот самый сгиб может быть сделан вогнуто и выпукло, на croisée и на effacée, и тогда мы будем иметь две картины с различными очертаниями. Голова, глаза, то отойдут от поднятой ноги, то обратятся к ней. Корпус тоже переменит свое положение. Видоизменится вся экспрессия тела. В одном случае, при аттитюде на effacée, перед нами пластический образ, обвеянный легким ветерком. Есть ожидание, в теле чувствуется напряжение. Но все вместе безболезненно, безбурно, приятно и открыто. Танцовщицы без горящей лавы темперамента прибегают к такого рода аттитюдам. В другом случае психологическое впечатление от аттитюда тяжело и тревожно. В аттитюде на croisée уже имеются раскаленные темпераментом волевые точки, и несмотря на колеблющийся, разорванный рисунок фигуры, все вместе отбрасывает от себя и излучает в пространство струю огненной поэзии. То же надо сказать и о другой родственной аттитюду фигуре, об арабеске, в котором артистки двух категорий достигают различных эффектов. А. П. Павлова сверкала и горела своими croisée, а параллельные с нею таланты, менее темпераментные, с менее глубокими и сложными душами, ударялись в простые арабески на effacée. Тут дело именно в психологическом мотиве. По этому мотиву и проводится разграничительная черта, отделяющая сценическое croisée от сценического effacée. Разные виды ликования чередуются и переливаются один в другой: ликование открыто-радостное, чудесно-мягкое и ликование затаенно-восторженное и глубоко-страстное.

ЭЛЕВАЦИЯ



онятие элевации в точном и узком значении этого слова господствует только в балете. Но и в балете понятие это довольно сложное. Элевация состоит из двух частей: из собственно элевации и баллона. Две эти части надлежит строго различать, хотя они и образуют цельное, общее явление. Элевация в собственном смысле слова есть взлет. Человек отделился от земли и сделал высокий прыжок по воздуху. Мы говорим тогда, что у него есть элевация. Но это не совсем точно, потому что такой прыжок может оказаться совершенно бессодержательным, гимнастически акробатичным и по безидейности своей абсолютно бесцельным. Какой-нибудь клоун может совершить перепрыг и перелет через десяток человек, поставленных в шеренгу, но признавать за ним элевацию, в смысле термина классического искусства, никто бы не стал. Это только механический фокус, обусловленный хорошо дрессированными мышцами и гибким строением тела. То же наблюдаем мы очень часто в любом гимнастическом зале и в юношеских играх, особенно на юге, например, в Италии. С высокого помоста молодые люди бросаются в море, стремительными прыжками, применяя иногда salto mortale. На войне и на охоте приходится также перепрыгивать через рвы и ямы. Но во всех этих случаях мы не имеем дела с элевацией.

Чтобы была элевация, необходимо к прыжку присоединить элемент баллона. Под баллоном мы разумеем способность человека сохранять в воздухе позы и положения, свойственные ему на земле. Человек как бы замирает на высоте. Он не только перебрасывается в воздухе, но вибрирует всем телом, как если бы он все еще находился на земле. Замирающие движения на полу он воспроизводит и отделившись от него. Он заносит одну ногу за другую, разбрасывает в картинных фигурах руки, упирает свой взгляд в даль, ощущая ногами ту точку в пространстве, на которую он должен упасть. В обыкновенном танце на сценических подмостках артист, в форме приседаний, то и дело сгибает и разгибает пружину своего тела, что́ придает его танцу живую, влажную, пластическую мягкость. Эти черты он должен сохранить и тогда, когда он уже расстался с полом. Вот что мы называем баллоном: вся структура, вся жизнь, все очертания и начертания балета продолжаются на высоте, с устойчивыми моментами неподвижности. Земля повторяется на небе. И как небесные светила,

пронизанные движениями, являют видимую форму покоя, так и человек на высоте тоже должен иметь, при всей своей одушевленности, некоторые недвижные точки — то, что называется статуарностью и монументальностью. Только такою ценою он приобретает право называться артистом балета. Вдруг он взвился и застыл: одна секунда бездвижного состояния, но сколько в ней длительного вдыхания, сколько звонких нот для внутреннего слуха! Вдруг он распростерся по невидимому воздушному ковру, как делала это Анна Павловна Павлова, — и лежит почти так же, как пловец, на струях воды. Вот чудеса баллона в сфере человеческого искусства.

Птицы и звери тоже прыгают и летают. Но в воздушном пространстве их тела и конечности принимают положение, не свойственное им на земле. Птицы поджимают лапы, звери сгибают их, и только человек пребывает самим собою и внизу, и на высоте. В этом отношении он похож разве только на растение, которое тоже, оторванное ветром от почвы, сохраняет в воздухе свой внешний облик. Человек всегда нуждается в каком-то прикреплении, и если исчезает опора на земле, то появляется фикция или иллюзия ее в воздухе. Опоры в действительности нет никакой, а она все-таки как бы есть. Этот одну секунду неподвижный в воздухе человек, с его земными позами и земными гибкими движениями, страшно напоминает нам растение. Вот почему женская элевация пленяет нас в самой высокой степени. На полу женщина вообще и по преимуществу цветок. Все жесты, все движения, все фигуры — растительного типа. Будучи повторены в воздухе, они создают впечатление истинной человечности, ибо человек повсюду сохраняет верность своему земному очертанию. Женщина мягка и на высоте. Она блестит оттуда последождевою радугою нежно и светло. Мужчина прыгает несколько иначе. В той мере, в какой он сохраняет тут баллон, он тоже являет черты растительного очарования. Но это уже не цветок только, а нечто смешанное, где к растению присоединился зверь. Этот звериный элемент находит свое существенное выражение в инициативности его полета: женщина же взвивается более пассивно, в наружно-безвольном порыве, в послушности несущим ее стихиям. Но кроме звериного элемента в мужском полете брежжет элемент духовный. Зверь в нем, отрывая его от земли, как бы переносит его в совершенно иное царство — в царство разумных и утопических фантазий. С громом и молнией он взлетает над землей. Полет его всегда катастрофичен, жуток, смел и дерзновенен. Он полон героического пафоса, и лик его выступает в мгновенном процессе преображения. Преображение всегда требует высоты, всегда нужно взойти на какой-нибудь Фавор, чтобы просиять. Нельзя преобразиться за стаканом чая. Уже легче преобразиться за рюмкой вина, если она поднимет в человеке заложенную в нем горную высоту. Если артист в полете не преобразуется, это дурной знак для его элевации. Это значит, что внутренне он не взлетал никуда, что он не ликует ни на какой высоте, что танец его лишен художественного пламени, ибо классический танец есть сплош-

ное ликование, и чистый воздух высот является естественною ареною человеческого просветления.

Для полета необходимо волевое ощущение высоты. Что это значит? Собственно говоря, выражение «волевое ощущение» — выражение условное, метафорическое, редко постигаемое во всей его живости и неисследимой глубине. Человеку кажется, что он ощущает всем, чем угодно, кроме воли. Цвет он видит глазами. Ухом он воспринимает колебания воздушных волн, называемые звуками. Запахи он воспринимает обонятельным аппаратом. Что же может человек схватить в душу волею? Но в душе человека все колеблется, ничто не стоит на месте, все возникает и пропадает в переплетении различных струй. Все в процессе становления. Воля тоже движется, трепещет и содрагается, волнуемая изнутри тайными мотивами обладания и самоутверждения. Содрагаясь и трепеща, она источает из себя страстные волны, воспринимаемые сознанием, как волевые ощущения. Одним из таких ощущений и является ощущение полета, ощущение высоты, пребывающей внутри человека непостижимым образом. Человек рождается с фаворскими кручами внутри, с куполами, с колокольнями и всякими-всякими верхами, и по кручам этим воля с детства ползет и карабкается все выше и выше, если дурным воспитанием и роковою жизнью не прервано преждевременно ее естественный рост. Вот тот основной фонд художественной элевации, без которого не бывает великих артистов. Если даже все дано, если на месте все физические условия, вся ловкость дрессированных мышц, но не будет волевого ощущения Фавора, то настоящей элевации не будет. Тогда уже лучше прыгать в цирке через стулья или головы людей, изумляя ловкостью, но не потрясая сердец.

Женская элевация на взгляд слабее мужской, хотя и пластичнее по форме. Но зато в танцах на полу ни один мужчина не сравнится с женщиной. На полу она имеет никогда не покидающее ее подобие элевации. Лишенная проворства ползущей змеи, она, как лилия, стремится вверх, вытягивается в пируэтах, строго и стройно держит спину во всех фигурах, летает руками. Она все время как бы осуществляет элевацию на полу.

ХАРАКТЕРИСТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА



ы наблюдаем в классическом танце элементы трех родов: элемент растительный, элемент животно-человеческий и элемент духовный. Рассмотрим все эти элементы по порядку. Растительный элемент и есть пластический элемент танца. Мы с одинаковым правом можем употреблять эти два слова, часто заменяя одно другим, хотя и с разными оттенками мысли. Когда мы хотим подчеркнуть органичность движення, его первооснову, мы говорим, что его характер растителен. Если же мы имеем в виду какие-нибудь вторичные признаки, производные из растительных, мы говирим, что оно пластично. Квалификация движения при этом поднимается, но линия происхождения остается все та же. Человек сеется, формируется, растет, вытягивается, потом пригибается к земле и—умирает. Это настоящая жизнь растения. В русском слове «растение» подчеркивается момент роста. Человек поднялся, вырос и стал деревцом. На французском и на немецком языке в термине подчеркивается момент сеяиия и посадки. Но сеется и садится то, что призвано расти. Таким образом, в первой основе своей органичности человек растителен по природе. Черта эта выражена в разных степенях, количественно и качественно у разных человеческих особей. Женщина растительна по преимуществу. В известном смысле слова растительность это—ее лик. Нагнется ли она—растение, поднимется — растение, протянет руку или всплесиет руками—опять цветок, колеблемый зефиром, повернет голову в мягком полу-обороте — опять что-то из душистого мира ботаники.

Таковы же и движения плеч, корпуса, талии и ног. Повсюду извивы и изгибы из царства флоры. При ходьбе ноги женщины ласкают землю, обвевая ее своим специфическим очарованием. Все тело при этом играет и колышется в древесно-лиственной неге, как если бы чудодейственно тронулось с места усыпанное цветами деревцо. Особенно пластическое впечатление производит женская талия, и отсюда безмерная забота народов, вкусов и мод о ней. Она стройна, тонка, гибка, отзывчива и послушна. Всякий возьмет цветок за стебель и обнимет девушку не у высокой груди, а в талии: тут могучий инстинкт и эстетическое чувство исправляют друг друга и сливаются воедино. Какая-то

невидимая водная стихия струится по организму женщины, и близко подойдя к ней, вы чувствуете всю свежесть брызг этого вековечного каскада. Когда вы попадаете в общество, где много женщин, особенно на балах, вы точно начинаете плавать в этой окружающей вас живой коллективной влаге. Где-то тут шумят невидимые фонтаны, льются реки, горные потоки и слабые полевые ручейки. Вот почему, решительно на всем свете, толпа так тянется к балету. С балетной сцены, где растительные тела прошли свою тончайшую формовку, очистку, огранку и шлифование, несется в зал неудержимыми флюидами родная стихия женственного очарования.

При этом необходимо провести тонкую грань между девушкою и женщиной. Тут и там растительность выражается в различных формах. Девушка это существо, не разорванное внутри себя никаким конфликтом. В ней сомкнутость и целостность бутона. Внутри бушующая и мечущаяся гроза. Но на поверхности—лед, тот холодок неприкосновенности, который еще не развеян, не разбит бурной весной. Девушка ходит шагом, легко отличимым от шага женщины. Носится вперед сказочный цветочек. Женщина же проплывет лебедем. Девушка и повернется по-своему и вскочит и запрыгает по-своему, посмотрит в глаза и улыбнется опять-таки по-своему. Повсюду растение, вольное и первобытное, не обтрепанное ветрами, не общипанное птицами. Она в стеклянном хрустальном колпаке, который еще никем не разбит. Женщина же это пышная роза, посаженная в горшок. Роза свежа, благоуханна и щедра, но опытный взгляд различает уже на отдельных лепестках следы многочисленных ран и местных увяданий. Замечательная вещь: в балетном дуэте дамы с кавалером, в этой самой певучей части хореграфического представления, вы никогда не смешаете, если только умеете смотреть на сцену, девушку с женщиной. Девушка иначе вынимает и простирает в воздухе свою ногу. Она вынимает в первый раз, каждый раз—в первый раз, не затанцованно, не перезрело, не рутинно, а свежо и непосредственно девственно. Какие тут бывают аттитюды и арабески! Непорочность в ожидании и та же непорочность в самом устремлении куда-то— все это резко отделяет бутон от розы. Невозможно смешать ни психологически, ни пластически женщину с девушкой, и чуткая древность на ряду с Герами и Юнонами имела своих Артемид и Паллад. Главный город Греции охранялся Акрополем, на котором среди других многочисленных храмов господствовал храм Парфенон, храм Афины-Девственницы, и позади этого владычного храма стояло исполинское изваяние той же Афины, но уже в воинских доспехах, на сторожевом посту, с копьем в руке. Воинственная девственница на высоте Акрополя—в этом образе вся история Эллады.

Растительность обозначает прикрепленность к месту. Ни на минуту корни не покидают земли. Но как только начинаются движения с переменой места на полу, мы вступаем во второй отдел пластики—в область животно-человеческую. Прыжки и скачки, круговороты в воздухе, стремительные пробеги по

сцене, вся техника глиссадов и движений en tournant — все это относится к настоящему отделу классического танца. Растительность не пропадает ни на одну минуту, но привносится вторичный признак животной динамики, животной стремительности и инициативности. И весь вид танца меняется даже у женщины, как только она, покидая пленительные телодвижения растительного дуэта, устремляется по линиям сцены вверх и вниз. В этом растительном дуэте все подобие женщины, вся цветочность и благоуханность мадонны. Но как только мадонна сорвалась с места и куда-то унеслась, ей уже нужен огонь животно-человеческого пафоса. Сколько в женщине растительных красот, это мы узнаем в первой части балетного дуэта. В остальных же частях все того же дуэта, в вариации и заключительной коде, мы станем лицом к лицу с ее артистическим дарованием. Здесь она горит и пламенеет, носится где-то в разных направлениях, шумит и рвется вперед, в объявшем ее пожаре. Если артистка танцует с аккомпаниментом кордебалета, перед нами развертывается величественная картина: лес и травы охвачены языками пламени, которое раньше, чем взвиться к небу, ползет по земле и по стволам, все выше и выше, замедленными, но верными и неукротимыми темпами.

Остается еще сказать несколько слов о духовном элементе в классическом танце. Никакое движение не может быть названо специфически-духовным. Дух действует изнутри, пронизывая движение и выражаясь им. Орудием духа является апперцепция. Ничего нельзя сделать в классическом танце без апперцепции, и при том весь он, достигнув определенной высоты, становится духовным во всех своих частях. Растительный и животно-человеческий элементы как бы перековываются на этом огне. И тут опять бросается в глаза огромное различие между мужчиною и женщиною одинаково как на сцене, так и в быту. Духовная окраска женского танца какая-то колеблющаяся, расплывчато-неустойчивая, пассивно-сострадательная и минорная, тогда как окраска эта у мужчины прежде всего мажорна и активна. В мужском танце растительность дает себя чувствовать весьма слабо, отдаленными намеками, но зато духовный элемент выражен с величайшею рельефностью и весь проникнут самосознанием. Если лик женщины по существу растителен, то лик мужской по существу аполлиничен и духовен. Оттого-то мы и имеем два вида ликования, постоянно чередующиеся в классическом танце: женское и мужское — шелестящее, изгибисто-переливчатое, вакхически-томное, со смеющимися глазами, с одной стороны, и энергически-волевое, воинственно-агрессивное и завоевательное с другой стороны. Это два полюса балетного искусства на их высших ступенях.

РУКИ


классическом балете танцуют не только ноги, но и все другие части тела, особенно руки. Техника танцующих рук называется в балете port de bras: посадка рук. Здесь, в общем, господствует закон оппозиции, заключающийся в том, что если, например, приведена в движение левая нога и левая часть корпуса, то этому движению аккомпанирует не левая, а правая рука. Этот принцип оппозиции, как общая норма, находит свое первоначальное объяснение как в условиях механического равновесия, так и в эстетическом требовании симметрии движений. Вообще говоря, руки свободнее других частей тела, представляя в механизме танца некоторые индивидуальные элементы, функционирующие по своим самобытным законам. Облик ног сглажен трико: здесь не требуется ничего самобытного и персонального — та нога хороша, которая отвечает требованиям классического рисунка. Руки же обнажены и, хотя следуют некоторым общим правилам, могут все же во многих отношениях проявлять личность танцующего.

Хореграфы насчитывали определенное количество позиций для танцующих рук. Руки могут быть в полном покое: тогда они спущены вниз, вдоль туловища, свисая легко, с открытыми друг к другу ладонями, при немного согнутых пальцах. Это основное положение рук в классическом port de bras. Затем руки начинают танцовать. Они поднимаются над талией, чуть-чуть ниже груди, полукруглыми изгибами, с обращенными на ширину лица друг к другу пальцами. Это первый темп движения рук, вышедших из спокойного состояния. С этого пункта начинается неуклонный регламент, заключающийся в том, что всякая позиция, принимаемая руками, должна предварительно пройти этот первый темп. Правило это соблюдается повсюду, в танцах на полу, как и в танцах воздушных. Руки всегда плывут в известном порядке, все время окунаясь в свою исходную точку и взмахиваясь вверх круглыми и мягкими линиями. Создается лейтмотив, необычайно увеличивающий грацию танца. Из первого темпа движения рождается второе: руки раскинуты по сторонам, с согнутыми во внутрь кистями. Такой разброс рук, при котором распластана вся кисть, мы в балете замечаем только на определенных местах. В общем же кисти концентричны и пальцы собраны вместе как бы для скрипичной игры. Из второго темпа руки переходят в третий темп:

одна из них остается на прежнем месте, а другая взлетает полукругом над головой. Это port de bras аттитюда: тут есть симметрия к ноге, согнутой в воздухе, придающая всей фигуре законченность и цельность. Затем имеется замечательная фигура рук — руки короною, как бы венчающею голову. В этом положении руки подняты над головою полукругами, с кистями, сближенными друг с другом на расстоянии глаз. Это один из красивейших моментов port de bras, в котором идея цветка находит свое особо полное выражение. Он часто мелькает в классическом танце, придавая ему смягченно-закругленный характер. Еще имеются положения рук для арабеска, для установки на пируэт, для разных других фигур, и все эти положения точно так же регламентированы, как и только что описанные. В арабеске обе руки то вытянуты по прямой наклонной линии, нижняя рука — вдоль тюника, то энергично брошены вперед в затаенном дыхании волевого импульса. Всех этих позиций хореграфия насчитывает числом до семи. Но как уже сказано выше, тут возможна свободная пульсация соответственно требованиям момента. Такая вольная пульсация особенно применима к мужскому танцу, выражающему дух и силу в их эмансипации от растительного источника. Port de bras расчитано преимущественно на женщину, на психологию ботанического существа, притом существа сказочного: деревца, у которого были бы крылья, не могущие его поднять. Пусть руки раскинуты по сторонам, в описанном втором темпе. Если при этом сделать приседание, кисти начнут дышать и переворачиваться своею тыльною поверхностью кверху, мягко и притягательно принимая положенную позу. Кисти рук как бы выражают предчувствие будущего движения — то они готовятся к объятиям, то распластываются, на приседании, в целях опоры и подъема. То же при арабеске, то же и при аттитюде, то же и в пируэте: кисть выражает характер движения или намекает на него. Кисть дышит в ладу с танцами, дышит на него и вместе с ним, создавая тот безподобный ритм согласованных движений, который придает танцу вид музыкально-пластической симфонии. При этом руки то открыты, то закрыты, то смыкаются в croisée, то размыкаются и развертываются в красивейших effacée. И растительный лик женщины тут особенно чувствителен: руки держат аккомпанимент ликованию — круглясь, потрясаясь, волнуясь и вытягиваясь в длину, возносясь и плывя. При этом все решительно по женски, в трепетах видимых и невидимых. Как осторожно надо обдумывать всякую, хотя бы и малейшую реформу в этой области! Какое нибудь необдуманное движение здесь может нарушить растительное очарование танца, которое является главным фондом хореграфической эстетики.

Рукам соответствуют движения плеча и головы. Голова идет за плечом, но само плечо выдвигается вперед или отступает назад, следуя за ногой. Если правая нога вытянулась вперед на effacée, — левое плечо при этом импульсивно выдвигается вперед и увлекает туда голову. Если же правая нога отступает на effacée, назад, выдвигается вперед в таком же естественном импульсе правое плечо.

Голова тут повертывается в ту же сторону. Вот что называется в балете épaulement: игра плеч. Все зависит от танцующих ног, в их разнообразных положениях, влекущих за собою игру головы. Тут механика и психология смешаны воедино. В картинном effacée, с разоблаченными частями тела, глаза невольно откидываются в сторону, в каком-то стыдливом отвороте. Но если обнажение происходит позади, глаза следят за ним взволнованно-насыщенным взглядом, Тут все гармонично и совершенно соответствует тайным прихотям души на прямых и кривых путях ее постоянных экзальтаций. Глаза находятся в непрерывном процессе апперцепции, вливая в поток вечного движения свой наблюдательный и заинтересованный контроль. Они никогда не молчат. То они греются в солнечных улыбках, то мутнеют в смущении, то иголками пронизывают пространство впереди.

Наконец — голова. В ее движениях надо отличать склонение от поворота. Поворот в сторону на оси называется контрпосто — по терминологии Леонардо-да-Винчи. Это поворот en tournant в точном и узком смысле слова. Склонение головы — прямо и вбок — это чисто женская черта, непрерывно мелькающая в классическом танце. Но приходится делать и повороты головы — решительные и волевые, и в этом отношении женщина куда слабее мужчины. Мужской поворот ей несвойственен, как мужчине менее свойственно грациозно-женственное склонение головы. Это особенно рельефно выступает на балетной сцене. Контрпостные движения, движения en tourant, прекрасны у танцовщиков, но выглядят худосочно среди растительных фигур женского танца. Только двум фигурам Леонардо-да-Винчи дал в своей «Тайной Вечере» склоненное положение головы — Иоанну Богослову и Филиппу, обрисовав их целиком классически мягкими чертами. Все же остальные фигуры апостолов контрпостируют головами, — выразительно, резко, с огромным душевным подъемом, который вот-вот разольется волевым и страстным потоком. Но придав в своем угольном рисунке контрпостный поворот голове мантуанской герцогини Изабеллы д'Эсте, художник допустил сознательно парадоксальное отступление от обычной действительности. Таких поворотов, с напряженными шейными мускулами, женщины не знают. Как это уже и замечено позднейшею критикою, злоупотребление контрпостными поворотами внесло в гениальное искусство Леонардо-да-Винчи элемент риторики и аффектированности. Тут какой-то эксперимент, уведший живописца на путь утрировок, недопустимых ни в каком гармоническом искусстве. Но в балете, хотя многое и условно, почти все стилизовано в сторону отвлеченных подобий, все же никогда танец не переходит за границу органической естественности. В контрпостных движениях великолепны мужчины, а женщины тут играют только светлыми орнаментальными красками.

МУЗЫКА

узыка есть область настоящего человеческого ликования. В ней ликует именно то, что есть в человеке самого сокровенного и существенного, то, что не может быть изречено никаким словом. Если музыка задается целью копировать внешнюю природу, пение птиц, шум ветра, плеск реки, грохот сражения, даже шум поезда, то этим она отступает от своей природной эстетической задачи. Отсюда не следует, что каждая музыка должна быть сложна и трудна для восприятия. Прежде всего мы делим музыку на две категории. Одна выражает простое ликование тела, а другая — общее ликование всего человека, причем ликование тела заглушено и на первый план выступает ликование души и духа. Обратимся к простейшим случаям: по улице идут солдаты, под музыку, где главную роль играет барабанный бой. Солдаты идут размеренным шагом, и все кругом, попадая в поток этой музыки, в большей или меньшей степени подчиняются ритму барабана. Особенно дети, в которых нет еще контролирующей и задерживающей апперцепции, следуют за солдатами под их музыку и подражают их движению в такт и меру. Вот чистый тип самой элементарной дансантной музыки, действующей через мозжечек на двигательные нервы, прикрепленные к мышцам. Мы имеем здесь вид музыки, в основе которой лежат звуко-мышечные ощущения. Эти ощущения и приводят все тело в движение, и ритм этой музыки, по элементарности общего чувства, тоже должен быть назван элементарным. Весьма возможно, что древнейшие архаические дифирамбы, так называемые, дифирамбы катастихические, исполнялись народною толпою под подобную маршевидную музыку упрощенного типа. Самый ритм этой музыки описывается древними филологами, как ритм зверино-страстный, огненно-очистительный.

Эта же дансантная музыка может быть осложнена и обогащена в своем ритмическом, мелодическом и гармоническом рисунке, и тогда мы получаем разные виды дансантной музыки, более или менее пленительные. Музыка эта осложнена ощущениями высшего порядка, которые, продолжая воздействовать на тело, вовлекают в сферу своего гипноза уже не какие-нибудь отдельные и простые части двигательного механизма, но целые системы мышечно-нервных комбинаций, так что создается возможность очень разработанных танцев. В этот

род звукомышечной музыки попадают заносные волны музыки иного типа, которые следовало бы назвать волнами симфоническими. Когда такие волны преобладают и мышечиые ощущения почти исчезли из поля действия, танец затрудняется и становится даже окончательно невозможным. Мы получаем особый вид музыки, который мы называем звуко-духовною, звуко-мысленною, звуко-зрительною, вообще же симфоническою, в отличие от дансантной. Нет возможности и нет никакой потребности танцовать под девятую симфонию Бетховена или под патетическую симфонию Чайковского, или же под экстазные композиции Скрябина. Вся душа тут сотрясена где-то в недрах, в какой-то страшной глубине, в стороне от мышечных трактов и систем, так что все тело может быть уподоблено вибрирующему деревянному ящику, внутри которого ликует душа. Весь внешний человек представляет собою в такую минуту именно музыкальный ящик, со скрытыми в нем разнообразными симфоническими мотивами.

В настоящее время мы то и дело наблюдаем постоянные позаимствования, вносимые из одного рода музыки в другой. То в симфоническую концертную музыку врываются дансантно-балетные мотивы, то в музыку балетную вносятся большие струи симфонического порядка. Иногда случается так, что одухотворяется отдельный танец, какой-нибудь вальс возводится Шопеном в перл концертного творчества, так что танцовать под него становится почти невозможным, да и ненужным. С другой стороны вальсы Иоанна Штрауса и Ланнера, при всем разнообразии их мотивов, остаются дансантными и притом самого увлекательного и заразительного типа. Истинною задачею балетно-музыкального композитора было бы создать такую музыку, в которой звуко-мышечные и звуко-духовные импульсы, сочетаясь вместе, давали бы богатейшую скалу хореграфических переживаний высшего порядка. Сочетание разнородных звуков должно происходить таким образом, чтобы в сложном рисунке мотивов, переплетенных между собой, тонкий и прозрачный внешний покров давал возможность улавливать клокочущий внутри дансантный импульс. Импульс этот не пропадает ни на секунду, но пронизывается и облагораживается симфоническим содержанием. Симфоническая музыка, взятая в своей изолированности, не имеет живого контакта с балетом: она не танцовальна, не инициативна для двигательных мышц. Со своей стороны балетная музыка, лишенная симфонической окраски, односторонняя, представляет в целом нечто банально-цирковое по общему своему характеру.

Мы имеем уже в настоящее время превосходные образчики таких слияний в чудесных балетах Чайковского, Глазунова, старого Адама и других. В «Лебедином Озере» танцовальный мотив не заглушен, хотя сама музыка разрешает тут настоящие, можно сказать, биологические задачи. Лебедь пластически близок к растению и рвется к недосягаемой высоте, где обитает человеческий дух — такова тема этого замечательного хореграфического произведения. А танцо-

вать, — и как танцовать! — тут все-таки возможно и непреодолимо хочется. Я беру самые трудные мотивы этого балета — и все же они влекут к себе танец единственно потому, что сквозь звуковой симфонический покров проступают очертания утонченных двигательных возможностей высшего типа, достигая почти предельной границы, разделяющей оба вида музыки между собою. Таков же и «Щелкунчик»—тоже Чайковского. Все в тумане возвышенных дум и настроений. Но куранты танца не перестают отбивать свой двигательный ритм в сокровенной глубине, и сцена естественно наполняется классическими фигурами без конца. В творчестве Глазунова мы тоже имеем проблески гениальности, и «Раймонда» этого композитора должна быть отнесена к числу выдающихся произведений балетной литературы. Но симфонический покров тут все-таки тяжел и массивен, похожий на плотный и пышный бархат, заглушающий иногда бой двигательных часов. Танцуется под эту музыку хорошо, но танцуется не легко. Танец тут прекрасен, иногда драматически глубокомысленен, но полной, прозрачной осиянности в нем все-таки нет, даже и в том случае, когда в «Раймонде» выступала такая артистка, как О. О. Преображенская. О «Жизели» я долго говорить не буду. Тут достигнута предельная красота и чистота слияния и, при всей старомодности трактовки, танцовальный мотив насквозь пропитан смолой симфонической поэзии.

После таких балетов, как «Жизель», «Раймонда», «Лебединое Озеро», особенно обидно смотреть на балетно-музыкальные композиции старых Делиба, Пуни, Минкуса и других. Ощущаешь их бессодержательность, их очевидную бедность, и видишь перед собою пути грядущей балетной музыки в ясной перспективе. Будущий музыкальный композитор балета должен постичь природу, технику и смысл классических танцев во всей их широте и глубине. Он должен уметь растворять в звуки классические фигуры танца — все их растительные, животно-человеческие и апперцептивно-духовные мотивы. Вот когда музыка станет одновременно и симфоническою и дансантною. Adagio будет развертываться в шуме колокольных перезвонов, дыша заодно с глубочайшими темами оркестра. Вариации же и коды войдут в поток стремительных идей, выражаемых на сцене так же, как они выступают в своей звуковой стихии. Новый Пушкин будет видеть перед собою не балеты с упрощенной музыкой, а настоящие создания хореграфической симфонии.

ЧАСТЬ ОСОБЕННАЯ

ЧЕРТЫ И ФОРМЫ

лассические танцы в своей основе имеют экзерцис. Экзерцис этот, производимый в классном зале, у палок и на середине, представляет не один лишь учебный характер. К нему постоянно, на всем протяжении своей карьеры, возвращаются артисты балетной сцены, черпая в нем гармоническую и планомерную поддержку своих сил. Иные артисты в экзерцисном зале оказываются куда талантливее, чем на сцене. Но бывает и наоборот. При несовершенном экзерцисе многие артисты богато раскрываются во всех своих средствах и возможностях на балетных подмостках. Экзерцис производится под музыку и состоит из строго определенного ряда основных форм и движений, входящих потом в состав балетного действия.

Со своей стороны балетмейстеры, в изыскании новых творческих построений, с большою пользою для себя посещают экзерцисный класс, ловя в нем черты и комбинации будущих созданий. Здесь заложен, хранится и культивируется весь фонд балетного искусства, и талантливый хореграф обращается к нему, как к первоисточнику для своей работы.

ПОЗИЦИИ



кзерцис начинается с позиций на полу. Существует пять классических позиций. Первая позиция такова: ноги поставлены на одной линии, пятка к пятке, носки врозь, с вытянутыми коленями. Колени прямы и выворотны. Позиция эта получается из обыкновенного положения ног, пальцами вперед, в результате их выворачивания на обе стороны. Этот процесс выворачивания путем вращения ноги на своей оси называется в балете фуэтэ, а у Леонардо-да-Винчи, как уже сказано выше — контрпосто. С этого и необходимо начать преподавание экцерциса, знакомя сразу детей с двумя понятиями — выворотности и фуэтэ. Вторая позиция такова: ноги поставлены на одну линию, раздвинутые протяжением ступни, опять-таки вполне выворотно, с обращенными в противоположныя стороны пальцами. Вводя названия различных pas, педагог может уже и теперь, мало-по-малу, ознаменовать это положение ног термином echappé: из связанного состояния ноги переходят в иное положение, отлипая друг от друга. Позиция эта заключает в себе элемент освобождеиия, что и выражается приведенным французским термином. Французское слово может быть заменено русским словом: врозь — в восклицательном смысле. Третья позиция такова: ноги с повернутыми в разные стороны пальцами поставлены так, что одна прилежит к полу-ступне другой. Позиция эта в балете преходящая, почти неупотребляемая по своей непригодности и бесплодности для создания других фигур. Все же такая начальная схема возможна, и потому оиа включеиа в классный экзерцис. Четвертая позиция дает следующий рисунок. Одна нога выставлена против другой таким образом, чтобы ее пятка приходилась на линии пальцев другой стоящей сзади иоги. Расстояние между ногами должно равняться опять-таки величине ступни. Эта одна из самых популярных позиций в классическом танце, и педагог может тут, постепенно и медленно, раскрыть перед учащнмися несколько дополиительных понятий. Он подчеркнет, что в классическом танце ноги, расцепляясь, расбрасываясь, выкидываясь и размыкаясь на полу, никогда однако не должны при этом превышать известную пространственную меру. Таким мерилом является протяжение ступни. Здесь с особенной отчетливостью появляются уже выступающие в третьей позиции признаки нового понятия в науке балета, выражаемого французским словом croisée: свернутости,

собранности, пластического клубка. Надо, чтобы в классе прозвучала бессмертная фраза Е. В. Гельцер: «в начале все croisée». Наконец, пятая позиция: ноги плотно соединены между собою, пяткою к носку. Это абсолютное croisée, более законченное и завершенное, чем croisée третьей и четвертой позиции, в полной противоположности к абсолютному effacée первых двух позиций.

Таковы все позиции в их установившейся последовательности. Их всего только пять — пять эмбрионов будущих движений, к одному из которых всегда сводится любая фигура танца. При всем желании нельзя и придумать еще какой-нибудь шестой позиции, ибо всякое положение ног, будучи очищено в своем рисунке от всего случайного, окажется относимым к той или иной из описанных пяти позиций. Так это бывает и в других областях науки и искусства: в музыкальных звукочередованиях, где все сводится к двум основным группам двухдольных и трехдольных тактов, в математике, в системе чисел, в азбучном алфавите. Все и повсюду сведено к определенному количеству чистых и неразложимых форм. Но из немногого рождается многое, из зерна выростает дуб, с птицами, поющими на ветвях. Из пяти позиций классического экзерциса выливается широким потоком все разнообразие фигур и схем балетного танца. Мы уже видели, что в позициях заключены и некоторые основные законы хореграфии, как выворотность, croisée и efacée, причем effacée является лишь результатом освобождения от состояния клубка, свернутости и замкнутости. Оно органически связано с croisée, как его антитеза, как оборотная сторона той же медали, как разрешительный акт всякой стиснутости и связанности. В таких нормах протекает экзерцис пяти позиций, в их установившейся традиционной последовательности. Но уже ясно, что, говоря методологически, следуя общему мировому принципу, что свобода не рождается, а приобретается усилиями воли, можно было бы перестроить весь порядок изучения позиций, начав с конца. Вот вам, дети, ноги в настоящем клубке, в полнейшем и чистейшем croisée. Теперь нога подвигается к середине ступни другой ноги — это новая позиция. Потом нога отодвигается на расстояние ступни вперед. Это опять новая позиция. Вот уже три позиции, замкнутые в полнейшее croisée. Наконец, две последние позиции. Ноги соединяются пятками на линии пальцев и затем раздвигаются в одной плоскости, выворотно, в противоположные стороны. При таком плане классного обучения экзерцис начинался бы со старой пятой позиции, переходил бы последовательно на третью, четвертую и первую, а кончался бы он старой второй позицией. Такой распорядок в классной работе был бы логичнее прежнего, но возможно, что он оказался бы в техническом отношении более затруднительным.

Таковы все основные позиции, с которых начинается работа в классном зале. Позиции эти одинаковы для мужчин и женщин. Но у мужчин они выглядят более грузными и холодными, что объясняется тяжелыми чертами всей фигуры и ног с низким подъемом. Только четвертая позиция выходит у танцовщика

благородно и браво, в особенности по окончании какого-нибудь пируэта. Этой бравости и даже бравурности Иогансон прямо требовал от артиста, тонко понимая, что в танце мужском на первом плане черты духовные, волевые и страстные. В этой позиции есть, в самом деле, для мужчины что-то в высшей степени демонстративное, показное и выигрышное. Что касается пятой позиции, то у мужчины она встречается слишком редко. Только воздушные туры, представляющие ничто иное, как перемену ног en tournant, кончаются полным выворотным сведением обоих ног на полу. Мужские ноги менее выворотны, чем женские, не отличаются той мягкостью и гибкостью, какие свойственны ногам женщины, и потому и мужские позиции, за указанным исключением, производят мало благоприятное в художественном отношении впечатление. Все сухо, резко и элементарно-определенно. У женщины же позиции уже заключают в себе начатки будущей музыки, полны безотчетных нюансировок, мягки и плавны. Тут завязывается растительный лик женщины в естественной красоте и правильности. Все пять позиций расчитаны поэтому на пластическое впечатление. Если танцовщица окончит какой-нибудь ассамблей не в пятой позиции, как это требуется по рисунку, а уклонившись от нее, то она потеряет в своем растительном очаровании, тогда как мужчина мог бы довольно безнаказанно допустить такой пробел. Все в танцах женщины, с первых их побегов, направляется к созданию и украшению ее растительного лика и к обеспечению за нею соответственного хореграфического ликования.

ПРИСЕДАНИЕ



астительный женский лик имеет одну черту, которая свойственна ему по премуществу. Женщина постоянно склонна к разным видам сгибания и разгибания тела. То она наклонит голову, улыбаясь кому-нибудь навстречу, то запрокинет ее в нежной истоме. То начнет вибрировать с лебединой грацией мягкой шеей, то блеснет колеблющимся светом глаз, как бы тоже склоняющихся к вам, а не пронизывающих вас. Корпус женщины, как стебель цветка, тоже в постоянных сгибах и разгибах. Талия играет в послушной чуткости ко всем зефирам. И все прочие части тела участвуют в этих растительно-нежных манифестациях. Повсюду женщина—растение, гибкое, мягкое, трепетно-волнующееся неотрывно от земли. Эти черты женщины выступают с особениою рельефностью в классическом танце. После классных позиций танцовщица делает plié во всех этих основных положениях тела. Это plié и есть растительная жизнь женского тела. Оно является плавным приседанием, сгибанием коленей в соответственном ритме. Выпрямление ног с приседаиия называется по-французски relevé. На plié и relevé, говорили старые хореграфы, построены все классические танцы. Нельзя долго сохранить plié в принятой позе, его приходится немедленно же разрешать в прямую, вытянутую вертикальность, чтобы впечатление от него могло быть чисто классическим. Продолжительно согнутые колени придают танцам оттенок комической характерности. На таком продолжительном plié представляем мы себе танцы сатиров и фавнов, всей вообще шумной ватаги бога Диониса. Но plié является необходимейшим ингредиентом классической хореграфии. Если в танцовщице или в танцовщике нет plié, исполнение их сухо, резко и не пластичио. Plié особенно красиво именно в женщине. У мужчины нет такой выгнутости спины, такой выворотности ног, потому что паховые связки у него крепче и туже. Мужское plié не отличается поэтому особенной гибкостью и производит впечатление скорее подвижной пружины, чем пассивного, послушиого цветка в момент его склонения. Но именно как пружиниа, мужское plié насыщено резервами огромной силы, дающей себя чувствовать в темпах воздушиого танца, в баллоне. Мужской баллон не только крупнее, заметнее, но и длительнее женского. Plié смягчает мужской танец на полу, но дает ему уверенное реяние, с распластанными крыльями, в воздуш-

ной атмосфере. У женщины все тело, кончая перехватом и ступней, мягко от гибких мышц. Оттого plié у нее льется маслом по всем суставам. Это у нее не подвижной трамплин для прыжка, не пружина для элевации и баллона, а нечто вполне самодовлеющее, самоцельное и самоценное. Это ее вечно-пульсирующая внутренняя динамика, жизнь ее на земле и в те редкие мгновения, когда она бывает в воздухе.

Plié разбивается на две категории: полу-приседание, без отделения пятки от пола, и полное приседание: пятки отделяются от пола, ноги—на полупальцах. При этом надо заметить, что одна только вторая позиция—в полу-plié и в полном plié—оставляет пятки на полу, в бестрепетном соприкосновении с ним. Эту деталь необходимо понять. В новой группировке позиций, которую я наметил выше предположительно, вторая позиция является заключительной. Поднимаясь все выше и выше по ступеням упора в землю, мы достигаем, наконец, того положения, где упор уже дан в максимальной степени. Обучая начинающих танцовщиц технике приседания, было бы естественно и методологично заканчивать упражнения такою фигурою, которая уже по самой природе своей может вынести всю тяжесть тела без невольного трепетания ступни. При этом чрезвычайно важно научить детей, приседая полностью или на половину, сгибать колени в плоскости пальцев, на параллельной линии с ними, т. е. с аккуратным соблюдением выворотности. Приседание может быть медленным, при медленном же relevé. Но приседая медленно, можно выпрямлять колени быстро. Можно также приседать быстро и медленно выпрямлять ноги. Таковы многочисленные варианты классического plié.

Как я уже упомянул, мужской баллон зависит от пружинистой крепости мужского plié. Этим и объясняется все значение plié для элевации. Баллон есть жизнь артиста в воздухе. Но жизнь эта обусловлена именно plié. Таким образом, говоря техническим языком балета, можно кратко сказать, что баллон является повторением в воздухе обыкновенного plié. Артист должен жить, должен уметь пребывать на высоте в течение длительных мгновений. Имеются хорошие танцовщицы без plié и без баллона. Но истинная красота танца, в художественном отношении, связана с техникою и духом приседания неразрывными узами. В танце постоянно идет игра на plié и на relevé, на сгибаниях и вертикальных взлетах, на растительном реализме и духовно-поднимающем элементе, на чередовании двух стихий, в которых развертывается вся эстетика балета. Учащиеся незаметно вживаются в обе эти стихии. Все отсюда—и растительная красота, и темпы бурного героизма, внушительно выступающие особенно в мужском исполнении. Вот что значит приведенная выше фраза: на plié и relevé держится весь балет. Он построен на женственной пластике и на мужском стремлении к вертикальности во что бы то ни стало, при чем само собою разумеется, что требование вертикальности, по окончании всякого приседания, имеет в виду не специально мужчин, но равно как их, так и женщин.

Перед всяким прыжком делается plié. Без двигательного механизма пружины полет был бы чрезвычайно затруднен, лишен силы, а иногда и просто невозможен. Пружина эта, как мы знаем, действует одинаково в мужском и женском теле, хотя и различно по силе. Танцовщик взлетает как бы из собственного пружинистого клубка, и клубок этот продолжает трепетать в воздушном пространстве. Но и по окончании прыжка нужно новое, заключительное plié, иначе финал прыжка не смягчен, не увлажнен, но сух и жесток. Человек возвращается к растительному виду, из которого вышел для героического прыжка. Все возврашается к земле, и попадая в ее недра, становится частью ее бесконечной и разновидной флоры. Женщине это особенно легко и привычно, мужчине же это менее свойственно, но однако доступно в указанных нами пределах. А на земле начиется ликование и того, и другого существа — опять-таки в раздельно-свойственных им формах: женщина вся утонет в стихии своих качаний, выгибаний и пригибаний, в кокетливых улыбках и опускаемых глазах, а мужчина проявит тут свой дух и темперамент в порывах вверх, с превращением влажного водного и зыбкого plié в какой то непотрясаемый камень.

Греческая пластика знала всю прелесть пластического приседания. В одном определении мстительных божеств Эриний даны все черты, обследованные нами выше и так подробно описанные. Эти мстительные богини, всегда занятые погонею, нуждаются в быстроте движеинй, рождаемой пружинистым сгибанием ног. Они несутся по земле мягко, плавно, с жуткой прелестью пантеры, с необычайною стремительностью.

БАТМАН



атманом в общем смысле этого слова называется вынос ноги и возвращение ее на прежнее место. Ногу можно вынести с пятой позиции на четвертую вперед и возвратить ее на ту же пятую, с пятой позиции на вторую и вернуть обратно, с пятой на четвертую назад и опять-таки вернуть на прежнее место. Можно сделать батман с первой позиции на вторую и в заключение сдвинуть ноги попрежнему. Все это батманы. Обыкновенно, когда батман делается в тихом темпе, пятка, при возвращении ноги на свое место, ставится плотно и твердо на пол. Если же производится быстрый батман, то такого касания к полу может и не быть. Однако, батман с первой позиции требует такого соприкосновения с полом при всех возможных темпах. Отсюда следует, что соприкосновение с полом в батманах тератерных входит в принцип возвращения ноги на прежнее место, и отступление от этого принципа терпимо лишь в порядке сокращения.

Все батманы могут быть подразделены на три категории: батман на полу — тератерный батман, батман средней величины, так называемый батман soutenu, и, наконец, батман большой, делаемый выбрасыванием ноги на значительную высоту. Выбрасывание ноги идет по ступеням увеличения и возвышения воздушного темпа. Каждая из этих категорий имеет свои отдельные виды. Обыкновенно упражнение в классном зале, при переходе от plié к дальнейшей работе, начинается батманом tendu. Батман tendu — это типичный тератерный батман, по-русски его можно назвать батманом вытянутым. Его делают обыкновенно в разных направлениях, причем каждый раз, вынося ногу, необходимо строго вытянуть ступню до самых кончиков пальцев. Этим способом исполнения достигается максимальное укрепление пальцев и постепенное выявление подъема, который в естественном своем состоянии не столь заметен. Подъем же необходим для классического танца: он придает ступне, обыкновенно безотрадно плоской, живую грациозную форму, обусловливает живописную пластическую арку и даже, при большом овале, уменьшает впечатление его размера. Вот почему так ценится подъем ноги в балете. У хороших танцовщиц подъем этот не неподвижен. Он играет, пружинится, живет своим красивым овалом, придавая обаяние почти каждому положению и движению ноги. При этом форма его

чрезвычайно индивидуальна. Но самый лучший подъем не слишком высок, а средний или несколько выше среднего. При таком подъеме пальцы могут быть вытянуты до конца без всякой дисгармонии, как и сам подъем.

Вторым батманом, практикуемым в классном упражнении, обыкновенно является батман frappé, батман резко порывистый, хлещущий и бьющий. И вообще этот батман можно было бы назвать бьющим батманом. Нога, слегка приподнятая над полом, выкидывается в сторону стремительно и энергично. При этом хотя действующая нога кажется вытянуто-прямою, все же в поле нашего зрения мелькает ее секундный, легкий, едва приметный сгиб. Без этого сгиба нога была бы мертва. Не устанавливая точного порядка чередования батманов в классном экзерциссе, следует однако отметить, что за батманом frappé можно сделать батман fondu—плывучий, тающий батман. Стоящая на полу нога упора все время, соритмично с действующей ногой, делает плавное приседание, а последняя вынимается в зыбком рисунке. Это чудесный батман: растительный мотив звучит в нем уже довольно отчетливо. Это женский батман по преимуществу, и на нем танцовщица учится связывать между собою движения лентами мягких и нежных фигур.

Средним батманом, как я уже говорил, является батман soutenu, приподнятый слегка над полом батман. Ударяющая нога, не касаясь пола, возвращается на перехват впереди или сзади, оставляя между бедрами определенное расстояние. Тазобедренный сустав пребывает в напряженном спокойствии, иначе действующая нога стала бы контрпостировать, вращаясь на своей оси, делая неполные движения en tournant. Вот почему пульсирующая нога вытягивается остро, прямолинейно, в струну, и фигура в целом приобретает живописно-пронзительный характер. Если сделать такой батман на глубоком приседании, с вращательной фигурой ноги и корпуса, впечатление получится превосходное и широкое. Выработанные искусством прямота и острота танцующей ноги несут с собою очарование настоящей живой пластики — особенно в круговоротных движениях, многообразных и многотипных.

Маленький батман, так называемый, petit battement, является одним из видов батмана среднего. Также не касаясь пола, пятка переносится, в коротком и быстром движении, по перехвату, спереди назад и обратно. Мелкие батманы обучают будущую танцовщицу технике заносок, играющих такую большую роль в классическом танце. Это вибрация коротких звуков, трепетный шелест колеблемых листьев, как это мы часто видим на ветках деревца в легкий ветренный день.

Переходим к основному, богатому и полному батману développé — к развернуто-мягкому батману. В сущности говоря, это тот самый батман, который пронизывает собою — в более или менее ясных намеках — все до сих пор описанные нами виды батманов. При этом батмане, говоря балетным языком, нога вынимается, пластично вынимается из одного положения и пластично же ставится в другое положение. Все делается плавно, медленно, округленно, с глу-

боким дыханием, темп за темпом. Идет сгибание и разгибание ноги в волнистом рисунке. Тут целый ряд волн движения, переливающихся одна в другую и последовательно тающих в этих размеренных переходах. Это типичный случай, когда тело действительно расцветает, как это мы наблюдали в танцах В. А. Трефиловой. При всей ее гениальности, développé у А. П. Павловой не отличалось полной безукоризненностью. Оно у нее не высокое, не достаточно выворотное, скорее стремительное, чем плавное. Кроме того, оно не сливалось у Павловой с звуковыми волнами оркестра, не являлось их пластическим покровом. Во всяком случае, тело Павловой не распускалось, не разворачивалось соритмично с музыкой. Développé дисгармонировало у нее даже с классическим танцем рук. Это особенно замечательно в искусстве такой исключительно одаренной артистки. Растительные формы красоты передвинулись у нее несколько назад от естественной границы, дав излишнее место горячим и патетическим животно-человеческим мотивам. Но само по себе développé есть чисто женственный батман. У мужчины нет красивого подъема, нет гибкости в коленях, нет такого развитого шага, как у женщины, и потому батман этот у него лишен свойственной ему пластичности. Мужчина может бросить ногу с стремительною силою вперед или вбок. Frappé его блестяще. Сдвиги остры и решительны. Но вынести ногу из спокойного состояния и провести ее через все модуляции пластики, снизу вверх и потом по прямой линии вперед, не в силах кавалер. Вот почему adagio, построенное всецело на разновидности классического développé, является средоточием женского искусства танца, тогда как мужчина играет тут роль только поддерживающего партнера. Но так же, как и développé, не выразителен у мужчин и батман tendu, и батман fondu — по тем же все причинам: нет выгнутой арки, нет женской гибкости в пальцах, подъем не велик.

То, что мы видим в женском батмане développé, мы наблюдаем в природе, нас окружающей. В природе все растет, развертывается, эволюционирует с медленною постепенностью. В течение целой зимы в земле собираются соки и зреет будущий зеленый весенний покров. Когда земля, наконец, оденется праздничной зеленью, свежей и новоявленной, она как бы сделает свой мягкий, насквозь растительный батман. Как важно отметить тут именно эту черту новоявленности! Она дает себя великолепно чувствовать и на сцене. Иные развернутые батманы сами по себе, по своему рисунку, очень хороши, но лишенные черты новорожденности, они не могут произвести всего должного впечатления. День тоже расцветает на медленном темпе, столь чудесно описанном Тютчевым, от мглисто-лилейного луча до румяного солнечного поцелуя. В музыкальных произведениях можно найти очень легко примеры таких же наростаний звуков, совершенно батманного характера. Повсюду одна форма вынимается из другой, с мягкой постепенностью и периодичностью. Повсюду эволюция, рост в цвет и красоту. И только отдельными секундами мы видим кажущиеся нарушения общей гармонии в проблесках молний, этих естественных

батманов fondu — светлых лент в темных тучах, откуда громами грохочут батманы frappé. Иногда свет ляжет острой радугой среди рассеянных туч, напоминая собою одну из разновидностей среднего батмана, называемого батманом soutenu. Все в пластике человека, как мы видим, согласовано с общим ритмом природы и является только подобием, в узких границах, того самого, что широко и могущественно развертывается в космосе. Человек есть клочок органического мира.

Остается отметить, что батман développé на вторую большую позицию (à la seconde) представляет иногда особенную прелесть, будучи применен в начале большого и сложного пластического дуэта. В «Лебедином Озере», во второй картине балета, делается такой батман на высоте, при поддержке кавалера. Если кавалер нагнул даму в обратную ноге сторону и батман вытянулся несколько выше пояса, мы будем иметь нечто, вполне гармонирующее с общими задачами дуэта. Adagio представляет собою самую певучую часть балетного действия. Тут танец музыкален в высочайшей степени, и рисунок волнистого батмана, параллельно ему, заканчивается высочайшим и нежнейшим тремоло. Последний темп пластического développé и последний аккорд оркестра сливаются здесь в один ликующий звук. Вот почему все это adagio в «Лебедином Озере» доступно лишь вполне и окончательно артисткам с выдающимся музыкальным чутьем, с ритмичностью танца, постоянно перевоплощающего в себе звуковые темы оркестра. Такое же замечательное développé мы имеем и во втором действии «Жизели» и в разных других балетах. Повсюду оно является центральною частью дуэта, манифестацией его напевной мелодии в движениях ноги, корпуса, всего тела.

Батман développé, видимый в намеках решительно повсюду, живя вечной травкой в пластической Флоре, представляет собою полную противоположность батману dégagé. Нога отводится в сторону, вперед или назад, на пальцах или полной ступней, без всякой по возможности черточки вынимания — без всякой волнистости, без всякого сгиба. Эммануэль в своей книге о греческом танце считает это движение ничем принципиально не отличающимся от développé. Но в действительности мы имеем тут дело с двумя разнородными пластическими понятиями. Développé — это развертывание, а dégagé — это простая развязка. Ноги могут быть связаны между собою — и вот мы их освобождаем от этого связанного состояния, внезапно и решительно. Мы имеем здесь момент освобождения или разрешения, тогда как в développé налицо совсем другой момент — момент постепенного и медленного развития. В développé ощущается тихий ток растительного процесса, совершенно отсутствующий в вулканически-волевом акте dégagé. Но именно потому, если в танцах женщины такое видное место занимает мягкий, волнистый батман, являясь руководящим мотивом всех ее сценических эволюций, то в танцах мужчины смелое dégagé особенно естественно и характерно, служа рычагом его героического пляса во всем целом.

Тут в незначительном на вид пустяке отражаются две культуры классического искусства, общие в своих основных принципах, но широко расходящиеся в передаче мужчины и женщины: культура растительно-пластическая и культура животно-духовная, аггрессивно-действенная и мужественно-волевая. Все требования выворотности, croisée и effacée, подробно об'ясненные выше, само-собою разумеется, применимы к технике dégagé, как и ко всем другим, рассмотренным нами батманам.

Еще остается рассмотреть один существенно-важный батман, называемый батман battu, т. е. ударный батман. Обыкновенно батман акцентируется в движении вперед, причем возвращение действующей ноги на свое прежнее место происходит без ударного соприкосновения с другой ногой, с ногой упора. Но уже в батмане frappé такое ударное соприкосновение осуществляется. Нога бьет по перехвату и тут именно, в этом движении, находит весь характерный свой акцент. Ударный батман это батман удара по ноге упора. Все виды кабриолей, все виды заносок, всех вообще орнаментированных полетов, вперед или en tournant, имеют в себе элемент батмана battu. Это рычаг героического танца по преимуществу. Если сделать пируэт с многочисленными фуэтэ, мы будем тут иметь не что иное, как пластическое испытание вращательной устойчивости на полу. Ось вращения не должна потрясаться ни в каком случае, а фуэтэ все время угрожает ее непоколебимости. Такова искусительная задача этого вида танца во втором действии «Лебединого Озера». Но к этой теме мы вернемся еще впоследствии. Точно так же ударный батман, заноски всех разновидных типов, является испытующим мотивом для классического баллона, отвлекая от него какие-то силы и при этом требуя от него крепости и нерушимой сосредоточенности. И вот почему батман этот, батман battu, так великолепен в мужском танце и гораздо бледнее выступает в исполнении танцовщицы. Нельзя лучше похвалить артистку, как сказав, что у нее мужские заноски, т. е., что ударный батман ее обладает выразительностью, стремительностью и силою мужского исполнения.

RОND DE JAMBE

то вращение ноги на полу и в воздухе. Как делается rond de jambe в воздухе, en l'air, называемый также rond de jambe développé? Возьмем вращение ноги слегка приподнятой над полом: в этом виде рисунок его представляется более рельефным и типичным. Вообще rond de jambe учит описывать дуги и круги около тела, развивая в нем при этом плывучую гибкость. Сначала нога отделяется от пола и приподнимается приблизительно на 45 градусов, на половину прямого угла. Вслед за тем нога вытягивается прямою линией или с легким колебанием вбок. Это только прелюдия, установка на rond de jambe. Отсюда именно начинается эволюция самого вращения колена, при отчетливо неподвижном бедре, при бестрепетном состоянии тазобедренного сустава. Тазобедренный сустав остается не вовлеченным в движение. Каждое движение тазобедренного сустава вращательное и потому является некоторым фуэтированием, от которого rond de jambe должен быть совершенно свободен. Картина движения в целом представляется такою. Нога откидывается на effacée назад, сгибается в колене и подходит к другой ноге на глубоком воздушном plié. После этого нога откидывается открытым броском вперед, принимая первоначальное свое положение. Таков rond de jambe во вне — en dehors. В движении этом намечаются следующие моменты: два открытых, вольных effacée, в начале и в конце, два батмана на вторую позицию, одно круговое движение со сгибом ноги, разрешающееся маленьким волнистым движением à la seconde. По характеру своему все эти движения представляются движениями растительного типа. Тут цветок скручивается и раскручивается от легкого ветерка. Установка на rond de jambe сама по себе не является типичной частью всего движения. Но подход к ноге на полном сгибе обусловливает впечатление от всей фигуры, придавая ей рельефную пластическую окраску. Он делается мягко и плавно. Наконец, последнее движение. Оно не должно быть слишком резко выбрасывающимся, фиоритурным и кричащим. Женственно-растительная фигура должна иметь и растительный финал: это скорее решительная ласка, чем аггрессивный толчок.

Но представим себе rond de jambe в темпах мужского исполнения. Тогда на финальном его движении ляжет особенный оттенок, свойственный мужскому

типу танца. Оно должно быть сделано порывисто и энергично, со стихийной яркостью, пронзительным frappé. Весь rond de jambe, в мужской трактовке, особенной прелести не представляет. Его делал в свое время Чекетти, делал также и Иогансон, повторял с большою выдержкою Н. Г. Легат. Тем не менее и у них этот экзерцисный этап не отличался ничем особенным, потому что все пассивно растительное, изгибисто-нежное, не в природе мужского танца. Rond de jambe требует вытянутых пальцев, выгнутого подъема, мягкого движения в коленях на неизменной средней высоте и, наконец, отчетливой выворотности. Преимущество танцовщицы здесь особенно заметно, когда делается круговое движение soutenu, с оборотом всего тела на полу, en tournant. Но можно сделать глубокий rond de jambe в том же темпе, тоже на полу, без оборота тела, с тем же сохранением неподвижных тазобедренных мышц, и опять-таки вся красота этой фигуры выступит с необычайною рельефностью именно в женском, а не мужском исполнении. Это целый букет основных пластических мотивов, культура которых уже предопределяет будущие способности танцовщиц. Развивая с самого начала в организме восприятие нежных темпов, rond de jambe вносит во все тело тончайшие психомоторные возможности. При этом, в порядке классных занятий, rond de jambe упреждает обыкновенно сложные и трудные батманы — fondu и développé. После plié у классного станка делается простой батман на полу, батман tendu. И сейчас же за ним педагог переходит к вращению ноги, в котором уже имеются элементы кругового волнистого батмана и бьющего батмана — frappé. Таким образом rond de jambe является подвижным мостом для изучения всех видов вынимания ноги и выворотных soutenu, усвояемых в следующих инстанциях обучения. В adagio оно бывает великолепным. Так в pas d'action второго акта «Лебединого Озера» дама большим неоконченным по рисунку круговым движением обволакивает и обнимает сзади спину кавалера, причем это делается без relevé на пальцы, непосредственно после пируэта. Для мужчины такой орнамент был бы прямо невозможен и даже уродлив по виду. Но и в других пластических фигурах мы тоже встречаемся с теплыми и интимными черточками rond de jambe. В большой цепи brisé, среди шаловливо-играющих ударов по перехвату вперед и назад (dessus-dessous), особенно исполняемых кавалером, мы имеем ласкающий намек на rond de jambe, не полного, половинного размера. Повсюду rond de jambe, то будучи рычагом движения, то являясь его украшением, все время сохраняет свой женственно-пластический характер. Это нюансировка растительного ликования, в котором всегда присутствует, в скрытом, прикрытом или явном виде идея круга.

Я рассмотрел только один из видов rond de jambe: вращение ноги в воздухе. Установим однако его общую классификацию. Прежде всего вращение ноги может быть произведено на полу, с чего и начинается изучение этой фигуры в экзерцисном зале. Такое вращение ноги следует называть: rond de jambe dégagé — вытянутый rond de jambe. Он прям, линеен и сух. Rond de

jambe можно сделать на глубоком plié, с напряжением мышц бедра, с эксплуатированием temps de cuisse, и тогда пред нами замечательный rond de jambe, весь пластичный, весь мягкий, весь растительно-женственный, — rond de jambe soutenu. Такого rond de jambe мужчины обыкновенно не делают. Тот rond de jambe, который мы подробно описывали выше, называется rond de jambe en l'air. Но правильнее было бы его назвать rond de jambe développé. Этот rond de jambe, как и батман développé, входящий в его рисунок, служит тому же принципу, той же хореграфической цели, и будучи однородным с ним по духу, должен носить то же терминологическое наименование. Тело или раскрывается, или развертывается в медленных эволюциях. Раскрытие — это dégagé, развертывание — это développé. В данном же rond de jambe все излучается, все выявляется совершенно так же, как и в обыкновенном développé. Наконец, четвертый вид rond de jambe, — это большой rond de jambe, тоже начинающийся с развернутого батмана в четвертую воздушную позицию.

Таковы все виды rond de jambe. В исполнении этой фигуры женский дух отграничен от мужского отчетливо-ясным водоразделом.

ФИНАЛ ЭКЗЕРЦИСА



игурой rond de jambe исчерпываются главные части классического экзерциса у палки. Вращение ноги производится во всех направлениях — на полу, на средней высоте и даже на полной высоте, как это делается также и со всеми батманами. Как в батманах в той или другой степени пробивается нежная травка développé, так и во вращении ног можно всегда наблюдать элемент поворота вокруг оси, контрпосто или фуэтэ. Так в длинно-вытянутом rond de jambe на полу, при кругообороте ноги сзади, она непременно сделает маленькое фуэтэ на предельном пункте. Все эти черточки чрезвычайно важны при изучении природы основных движений. В батманах просвечивает développé, а в движениях круговых все время намечается возможность фуэтэ. Само-собою ясно, что принципы en dehors и en dedans, открытости и закрытости, господствуют тут на каждом шагу. Но все рассмотренные движения, взятые целиком, при внимательном анализе, представляют собою разновидные маленькие станции сгибанияи разгибания колен, причем самый сгиб производится или на полу, или в воздухе. Таков основной батман développé, проникающий все остальные батманы, таков же и rond de jambe.

Этими экзерцисными уроками тело, в особенности тело женское, подготовляет хореграфическое обнаружение своего лика. Тут уже дана в своих элементах вся гамма растительной физиономии женщины. Она получила определенную раму — в пяти позициях на полу, наполнилась соками растительной влаги в движеииях приседания и выпрямления, проникдась биомеханическими и психологическими мотивами в пользовании батманами, наконец, восприняла тенденцию закручиваться и раскручиваться по круговым линиям в технике всевозможных rond de jambe — на полу, на глубоком приседании, в воздухе и в широком рисунке на высоте. Цветок живет и дышит, растет и развивается. Все, что доступно телесно-душевному человеку, уже дано тут в эмбриональиых намеках. И если бы человеку ие предоставлено было самою природою итти дальше в свет и красоту, он представлял бы собою на этой стадии вполне законченное явление. Тело его ликовало бы теми своими силами, которые заложены в нем от рождения. Был бы клочок Флоры, первобытный и первозданный, с трепетанием своей несложной оргаиической жизни. Ликование его было бы отголоском шумящего под ветром леса до пробуждения духа.

Но экзерцис у палки имеет свой финал. Педагог учит начинающих артистов вытянуться вбок при поддержке палки в ту и другую сторону. Тело получает дополнительный мазок в развитии своей растительной сущности: увеличивается гибкость спины, нервная чуткость пояса, жизнь застывшего торса, нога вытягивается и подготовляется для будущих остро-линейных soutenu. Затем педагог позволяет класть конечности на самые палки, чтобы развить шаг — конечно, с соблюдением величайшей осторожности, не рискуя никаким местным повреждением. Можно позволить артистке также взять в руки ступню и вести ногу по высокой дуге — с теми же целями, для развития широких круговых движений. Когда нога приподнята достаточно высоко, педагог может допустить и отнятие руки на несколько секунд: нога приучается таким образом быть в воздухе на спокойном весу. Но экзерцис на этом все еще не кончается. У палки же танцовщица учится подниматься на полу-пальцы и пальцы, а также прыжкам, скачкам и заноскам. Учащийся отделяется от пола при поддержке рук на палке и возвращается назад, с неизбежным plié и relevé. Такое движение повторяется много раз и дает первые привычки к элевации и баллону. Затем разрабатывается техника приподнимания на полу-пальцы и пальцы — медленно и размеренно во всех своих темпах, и техника столь же длительного опускания с полу-пальцев и пальцев на полную ступню. Вот в каком моменте экзерциса закладываются первые кирпичи фундамента для будущих духовных эволюций в теле танцовщика. Уже стоя на полупальцах, танцовщик держит не только ноги, но и весь корпус, шею и голову, в строго вытянутом вертикальном положении. Это первая ступень в школе вертикальности. Деревцо начинает тянуться вверх из своей лиственно-растительной среды. С полупальцев, уже при поддержке экзерцисной палки, можно подняться на кончики самих пальцев. Без поддержки палки для этого требуется легкий, едва заметный прыжок. Но здесь он не нужен. А стояние на пальцах уже вызывает необходимость постоянно действующей и контролирующей апперцепции, до тех пор, пока такое положение тела не сделается для него привычным. Так медленно, но верно героизируется весь человеческий организм. Сеется тело душевное, но восстает тело духовное. В батманах, вращениях ноги, в бесконечных приседаниях перед нами проходит вся элементарная жизнь нашего тела, во всех кривых, прямых, зигзагообразных и круговых линиях, свойственных растительному миру. Но вот уже мы имеем полупальцы и пальцы, и вся биологическая картина меняется в высшей степени существенно. Перед нами открываются новые черты танцовального лика и танцовального ликования в третьем царстве пластики — в царстве духа.

Так человеческий лик намечается, растет, открывается и развертывается в постепенных обнаружениях своих сил и средств.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА



тойдя от палки, учащиеся проделывают первоначально основные классные упражнения. Те же plié на позициях, те же батманы и rond de jambe. Чтобы придать повторным урокам некоторую свежесть, экзерцис из неподвижного переходит в подвижный, в направлениях верха и низа наклонного пола. Лишенное поддержки тело дисциплинируется в устойчивой самостоятельности, причем тут впервые вводятся, по окончании экзерцисных повторений, основные, легкие, тератерные пластические фигуры. Вообще класс на середине распадается на несколько основных частей. Вначале повторение главного материала, усвоенного за палкою. В новом положении материал этот шлифуется, совершенствуется и отливается в свою окончательную хореграфическую форму, причем тут же, в применении к усложняющемуся рисунку танца, освободившиеся от палок руки проходят все темпы строгого классического port de bras. Тут должна ощущаться и даже видеться полная согласованность обоих стихий классического искусства — танца рук и танца ног. Впервые перед нами, в свободном обнаружении, все человеческое тело показывает свою скульптурную основу в красоте и гармонии движений. Затем идет изучение тех pas, связанных с полом, которые вплетаются в основную ткань будущих танцев. Мы начнем изучение этой второй части классной работы на середине с подробного анализа художественно-рефлекторных движений, называемых купэ. Купэ является рычагом и возбудителем всех фигур танца — иногда скрытным, иногда пристукивающе — явным. Это один из главных нервов хореграфии. Потом, в порядке постепенности, пройдут перед нами всевозможные виды глиссадов, шаркающих продвижений по сцене и гирляндно-связующих форм и темпов. Третьей частью классного занятия на середине зала является adagio. Это центр всего балетного строительства во всех смыслах слова. Тут будут проанализированы все виды развернутого батмана, аттитюды и арабески, все типы и приемы пируэтов. Наконец, четвертая часть работы на середине зала — это аллегро. Тут все прыжки и скачки, тут все формы ударного батмана, все разновидные явления заносок — вообще весь аппарат героического воздушного танца, в котором впервые блеснет и рельефно скажется мужской лик и мужское ликование на будущей сцене. Но здесь и конец всему классному обучению: в кругозор нашего изъяснительного анализа войдут, таким

образом, все схемы, все рисунки, все контуры и все формы классического искусства танца. Поднимаясь постепенно от первых ростков элементарной флоры и проходя через ее роскошное царство все дальше и дальше, к животно-человеческому бытию, мы приблизимся, в конце-концов, к элементам мирового пожарища духа в человеческом теле. Мы наглядно увидим черты того именно хореграфического ликования, которые своею чистою беспорочностью естественно входят в ликование всего космоса. Это космическое ликование не может не быть ликованием духовным. Никогда не надо забывать того, что мы выясняли в первой общей части нашей работы: балет, хореграфическое искусство танца, является только частью мировых манифестаций печали и радости.

КУПЭ



то такое хореграфическое купэ, сдвиг или передвиг ноги, с переменою центра тяжести тела в сторону производимого движения? Одна нога сдвигает другую ногу с ее позиции и принимает на себя упор всего туловища, вызывая в то же время рефлекторное движение второй ноги. Представим себе простейшее купэ на месте. Ноги стоят разделенно в четвертой позиции, одна впереди, другая — позади. Нога сзади быстро поднимается с пола и решительным мазком ударяет в местоположение другой ноги, замещая ее собою. Это первое движение купэ в его простейшей форме. Ответом на это первое движение является движение другой ноги, которое отливается в различные формы. Нога может подняться на перехват купировавшей ноги, может вытянуться вперед, назад, вбок, в собранном или развернутом виде, на croisée или на effacée. Такое купэ предваряется обыкновенно полным или половинным приседанием.

В этой форме купэ является движением, взаимодействием и взаимовлиянием обеих ног, находящихся в процессе танца. Одна нога чутко воспринимает отзвучавший импульс первой ноги. Таким образом, устанавливается интимная солидарность ног, саязанных между собою в исполнении общей задачн. Совершенная координированность движений служит при этом показателем здоровой уравновешенности ничем не нарушенной органичности тела Отступление же от такой гармонической согласованности мы видим у паралитика, у которого одна нога действует почти независимо от другой. Она бессильно влачится за нею по земле в совершенное нарушение пространственного и временного ритма.

Особенным видом купэ, элементарным и ярким, являлся учебный экзерцисный марш в Пруссии, процветавший при Фридрихе Втором и заимствованный из Потсдама Петром III и безумным Павлом. Немецкие солдаты шагали, выбрасывая ноги остриями вверх, с гармоничным выгибом колен, в последовательном согласовании рефлекторных движений такой красоты и очарования, что любители таких утрированных парадов целыми часами не отрывались от упоенного созерцания церемониальных маршей, исполнявшихся под торжественный гром музыки с чисто балетным искусством. Такой же пластический марш имел в виду и Гомер, когда в своем гимне Аполлону описывал немногими штрихами установку на пальцах самого бога и аккомпанимент сопровождающей его толпы. Толпа эта, следуя за

Аполлоном, могущественно взрывала ногами землю на своем пути. Аполлон начинает свой танец в апофеозе полной вертикальности, а руководимый им солнечный кордебалет размеренно и тяжко купирует ему в ответном пэане, в созвучном пафосе.

Рассмотрим элемент купэ в разнообразных классических фигурах, к отдельному рассмотрению которых мы еще впоследствии перейдем. Здесь неизбежно приходится забегать вперед, чтобы установить и выяснить начало сдвига, общее всем этим фигурам и связующее их между собою лентою рефлекторных соответствий. Что такое популярное движение на полу, именуемое pas de bourrée? Этимологическое происхождение слова bourrée Французской Академии неизвестно. Оно применяется, как название первобытного оверского двухтемпного танца, ныне совершенно исчезнувшего. В фигуральном же словоупотреблении оно часто служит охотничьим термином. Но присмотревшись к техническому рисунку фигуры, мы замечаем в нем следующие черты. Пусть правая нога отброшена вбок сильным, решительным dégagé. Она делает купэ к левой, которая отраженно тоже отбрасывается вбок. На момент обе ноги оказываются разъединенными. Секундный перерыв сменяется мягким продвижением купировавшей ноги вперед. Она завершает изысканно бархатной лаской предшествующий стремительный порыв, действительно напоминающий момент охотничьей погони. Это миг разрешения интенсивного движения в музыкально-нежном аккорде. Таким образом pas de bourrée есть не что иное, как пластический сдвиг, обогащенный глиссадом failli.

Ни одного прыжка, ни одного полета нельзя сделать без предварительного ударного движения, называемого купэ. Это инициативное движение придает всем темпам элевации насыщенно-кипучий активный характер и действует на слух и на глаз, как волнующий сигнал, как сигнал к хореграфическому ликованию. Как сделать высокий прыжок, если ноги расставлены в четвертой позиции? Пусть правая нога выставилась вперед и уперлась пальцами в землю. Она приподнимается и ударяет как можно дальше в пол с энергичным порывом. Это первый ударный акт купэ, производящий впечатление отчетливой установки на полет—одинаково у мужчин, как и у женщин. За ним последует вторая часть купэ: левая нога, стоявшая сзади, отраженно выбрасывается вперед, свернуто или развернуто, на croisée или на effacée, исполняя прыжок в полном объеме. От того, где эта нога остановится на полу, будет зависеть наименование движения: большой прыжок jeté вперед или ассамблей. Для ассамблея необходимо, чтобы ноги скрестились в пятой позиции на полу. Вот что такое прыжок в классическом танце. Это ударное купэ в сочетании с отраженным движением полета, исполняемое с большим или меньшим размахом и завершаемое тем или другим образом. Чрезвычайно важно, чтобы в классном экзерцисе эти составные части купэ—акт ударный и акт отраженный—сознавались и различались с полною ясностью. Только при условии такого понимания станут возможными нюансировки всего телодвижения и подчеркивание его отдельных моментов с осмысленною

акцентировкою. Тут героический мотив естественно выделится в клубке разнородных элементов, чем обусловится успех его заразительного действия на зрителей.

Одним из замечательных видов классического купэ является круговой прыжок, с большого приседания, исполняемый обыкновенно в каких-нибудь сложных вариациях или кодах. В мужской трактовке движение это получает характер лихости, удали и вызова, какого-то дерзновенного подвига. Стоящая сзади нога, в мгновенном порыве, ударила по полу. Тело тотчас же, стремительным поворотом, взвилось вверх, с вытянутой ногой, на croisée или на effacée. Движение это в целом, со всеми своими моментами, имеет характер свернуто-развернутого клубка, в духе играющего Аполлона. Конечно, оно делается классическим только в том случае, если при этом соблюдается точная соразмеренность усилий и их результатов, иначе оно естественно переходит в гротеск, вступает в область характерного танца, с его подчеркнутою неуравновешенностью, с его комическими эффектами, с его нерассчитанным балансом сил и средств, с его подчиненностью хаотическому культу Диониса. Только то усилие должно быть применяемо в классическом танце, которое обусловливает желаемый эффект. Ни больше, ни меньше. Как женские кариатиды в боковом портике Эрехтейона несут на голове тяжесть, соразмерную с усилиями их тел, так и здесь исполнительницы или исполнители не должны давать напряжений, не отвечающих задуманным целям и результатам. Совершенно обратное впечатление мы получаем при созерцании уродливого портика Эрмитажа, где легкий антаблеман мог бы достаточно поддерживаться и существующими четырьмя столбами. Но к этим столбам прислонены фигуры Атлантов, сгибающихся под тяжестью давящих ношей, которые на них и не лежат. Таков и гротеск характерного танца, в явное отступление от классического образца, от классической гармонии, в которой всякая лишняя черточка есть прибавленная к человеку третья рука, а всякое отнятие хотя бы и мельчайшей детали есть разрушительная и оскорбительная ампутация.

Возьмем для примера еще одну иллюстрацию. Чистый классический стиль представляет большую редкость. Он имеет разные ордеры. Но и в пределах одного и того же ордера, например, дорического, он знает простой, веский и тяжелый Пестум, среди болотных трав и маргариток, но также и строгий, более воздушный Парфенон на каменном Акрополе. Пышная коринфская капитель участвует одновременно и в классической эллинской архитектуре, и в позднейшей римской, и в зодчестве ренессанса, и в империалистическом барокко. Для полноты эстетического восприятия необходимо различать все разнообразные элементы античной красоты и уметь одновременно сочетать их воедино, как сочетаются они на Акрополе, где уже в Пропилеях колонны дорические и ионические чередуются между собою в определенной последовательности. Повсюду мы наблюдаем в созданиях древнего мира чистые типы уравновешенного движения, в котором усилие и эффект усилия созвучны и соритмичны между собой.

Что такое Акрополь и Парфенон, стоящий на нем? Акропольская скала вознесена к небу вулканическим порывом земли. Взлетела и застыла. Человек строит на ней дворцы, крепости и храмы. Основному порыву природы, первому акту естественного купэ, отвечает творческий порыв человека — второй акт того же купэ, ибо между человеком и природою существует неразрывная связь и органическое единство. Она импульсирует, он отвечает — и все здесь соразмеренно и созвучно. Нельзя на малом холме построить величественный храм, или на высокой горе — ничтожное здание. Здесь не будет гармонии, не будет классической согласованности обоих актов купэ.

Совершенно так же и в классическом танце наблюдаются фигуры, которые, как коринфские капители, попадаются то и дело в мозаике разных стилей, будучи по основным своим чертам созданием хореграфического гения чистого типа. Таким образчиком мог бы послужить так называемый pas de basque. Рассмотрим в общих чертах, не слишком упреждая будущее, графическое строение этой фигуры. Сначала делается с легким полукругом ударное купэ. Тотчас же вслед за ним, отраженно-рефлекторным движением на расстоянии, другая нога выступает вперед мягким, растительно-нежным, шаркающим движением ноги, называемым failli. Вот чистый pas de basque. Это два раздельных акта купэ, ударный и отраженный, с тяжеловесным началом и мягким завершением. Как мотив, pas de basque повторяется и в других танцах как характерных, так и жанрово-исторических, причем фигура может обогощаться разными фиоритурами. Так, например, что такое гаргульяд, старинная фигура танца, ныне редко практикуемая на балетной сцене? Это двойной pas de basque, орнаментированный вращением то одной, то другой ноги. Пристукивающее купэ первоначального акта усиливает впечатление сценического гротеска.

Все рассмотренные нами купэ являются как бы трамплинными ударами для взмаха и размаха следующего движения. Но могут быть, кроме этих чисто мужских импульсивных сдвигов и передвигов, еще и женственно-мягкие, украсительные разновидности купэ. Имеются также купэ, отнюдь не служащие связью одного движения с другим, а создающие финальную позу танца. Например, возьмем классический пируэт в его простейшей форме. По окончании такого пируэта нога с перехвата спускается позади на пол, а другая выдвигается едва-ощутимым, мягко-выгнутым батманом, вперед—в вольном или собранном рисунке, на croisée или на effacée. Замечательная вещь: в классическом танце, как и во всех видах классического искусства вообще, печать завершенности, печать дописанности до последнего штриха, лежит на каждом проявлении высокого творчества. Пируэт совершенно закончен. Тарлатан прошелестел и отшумел. Круговое движение остановилось. Но пируэт все-таки остался бы оборванным, без заключительного, маленького, орнаментального купэ. Еще один штрих-мазок, и все окончательно готово! Нет же в самом деле статической прелести в покое тела, с одною ногою, ласково-обвевающей перехват другой!

Таким же мягким пластическим характером отличается и купэ-кабриоль. Это удар одной ноги о другую, с щелканьем средних округлых мышц. Толчок снизу вверх образует первый акт воздушного сдвига. За ним следует второй акт купирующей фигуры: рефлекс ноги вперед, на мягком темпе. Темп этот особенно прекрасен в исполнении танцовщицы с достаточным баллоном. Пока она делает свой удар снизу вверх, движение может восприниматься с некоторою болезненностью и беспокойством. Нет в зрителях уверенности, что оно в природе женщины. Но уже едва ощутимое трепетное продолжение его, второй акт купэ, на выдержанном баллоне, окружено настоящим очарованием. Тут и без элевации, с одним длительным замиранием отраженного движения, достигается впечатление полной воздушности.

Вообще купэ сочетается почти со всеми фигурами классического танца. Можно начать adagio с решительного, быстро стукнувшего сдвига. Следующий затем второй акт сдвига явится уже сплетением женственных батманов, с тою энергией и силой пластического развертывания, которые предопределены динамикою инициативного удара. И тут купэ представляет собою, во всем своем целом, опять-таки чудесное сочетание жено-мужских танцев в одном, гармонически-художественном аккорде. Таким же явлением представляется нам фигура, называемая ballonnée. Она тоже возникает из начального, инициативного купэ, являясь по существу — во второй своей части — женственным его отражением в воздухе. Сперва трамплинный удар вперед и затем текуче-медленное сгибание ноги на высоте, со всею прелестью и красотою растительного plié — таков этот ямб классической строфы балета.

Относительно pas ballonnée следует сделать еще некоторые дополнительные указания, чтобы окончательно выяснить, где его купэ в разновидностях исполнения. Можно сделать ballonnée с предварительного трамплинного удара по полу, сопровождаемого отраженным движением другой ноги. Оба эти акта и составят полное купэ. Ballonnée же относится только к обратному движению ноги, на мягком воздушном plié, по исполнении внешнего рефлекса. Таков один вид ballonnée, с отчетливо обрисованным купэ. Теперь рассмотрим другой вид ballonnée. Вы стоите на одном месте, не делая пристукивающего трамплинного, инициативного акта. Но тогда вы должны сделать plié опорною ногой, и это plié является уже первою частью купэ. Оно тоже порождает рефлекторное движение другой ноги, так что общее очертание исполняемой фигуры остается существенно тем же, но только более мягким, плавным и гармоничным. Самое слово ballonnée показывает родство его с чудесным понятием баллона. Ведь баллон, как мы уже говорили, есть ничто иное, как воздушное отражение и даже отображение земного plié. Вторая часть пластического ямба требует от исполнителя волнисто-мягкой непрерывности, именно того душистого масла, которым проникнуто всякое хорошее plié. В самом деле, если ballonnée делать без этого растительного масла, то мы встретимся с одною из грубых форм канкана,

невыносимых в классическом балете. Наконец, еще один вид ballonnée, та самая форма его, которую мы имели в виду в последних строках нашего анализа. Пусть ballonnée производится на проскоке, на пробеге по диагонали сцены. Одна нога делает непрерывное levé — проносится сверху вниз небольшими скачками. Сами по себе скачки эти не влияют на функцию другой ноги ни в каком импульсивно-побудительном смысле. Тут нет инциативного акта купэ, производимого отдельно от дальнейших его частей. Все купэ, в обоих своих частях, сосредоточено в одной ноге: она делает батман frappé и, сгибаясь в plié, возвращается назад, превращая всю фигуру в купэ-ballonnée, целиком без остатка. Такое движение может быть сделано с благородною пикантностью, исключающею всякую вульгарность, но оно же в грубом эстрадном исполнении вырождается в форму, шокирующую эстетическое чувство.

Пойдем дальше по пути поучительнейших примеров, вводящих нас в самую лабораторию танца. Что такое ballotté, это игриво-шаловливое, светски-болтливое и беспредметно-кокетливое, легкомысленно-грациозное движение, которым начинается один из лучших балетов в мире — «Жизель»? Сначала делается большой развернутый батман на вторую позицию. Затем нога с батмана переходит на максимально-согнутую фигуру, называемую тирбушон. Нога висит в воздухе, как бы собравшись в клубок. Вслед за этим, нога медленно опускается на пол, и тут же, в то же мгновение, поднимается на пальцы. Это и является первым актом классического сдвига. Второй акт, непосредственно следующий за ним, распадается на несколько моментов. Нога сзади рефлекторно поднимается на перехват и с перехвата продолжает вытягиваться в волнистом батмане вверх и на вторую воздушную позицию, чтобы потом повторить точь в точь движение первой ноги. Так строится эта великолепная фигура танца, напоминающая балансирующую доску неподвижной качели-скамьи. Элемент купэ тут сам по себе очень не сложен: удар в пол одной ноги и ответное développé другой. Все же остальное не больше, как пластическая декорация, разбитая на множество темпов. Это прелестная забава, резво-шаловливая и романтически-приятельская, как детская прелюдия любви. Вся фигура в целом привлекает своею женственною окраскою.

Проследим купэ еще в одном замечательном сочленении, в сложной фигуре танца, называемой saut de basque, опять-таки слегка упреждая то, что будет обстоятельно развито потом. Это воздушный прыжок en tournant. Где его купэ? Пусть танцовщица стоит в пятой позиции, с правой ногой впереди. Эта правая нога, слегка приподнявшись, делает легкий удар в пол, темп tombé, что́ и составляет первый акт сдвига. Тотчас же левая нога, скользнув через первую позицию, отвечает рефлекторным взмахом на высоте, в строго вытянутом рисунке. Все тело приобретает круговоротное движение около переместившейся оси вращения, причем правая нога прижимается к перехвату левой или несколько выше его. Фигура кончается падением на левую ногу, с сохранением необходимого

равновесия. От опытной танцовщицы зависит украсить все движение еще и добавочной фигурой. Она может виртуозно проделать новое купэ, спустив ногу с перехвата назад и нежно вытянув другую ногу по полу или в воздухе, в едва ощутимом, волнисто-мягком батмане. Все pas, в общей своей теоретической структуре, могло бы быть названо мужским. Но обогащение, вносимое в него стильным исполнением танцовщицы, сообщает ему все особенности женского очарования. В таких сложных сочетаниях почувствовать водораздел мужского и женского начала значит постигнуть тайную основу танца, до которой глаз человеческий, при современном состоянии пластического восприятия, еще едва-едва проникает.

К этой характеристике разновидных купэ естественно примыкает и небольшое растительно-женственное pas, которое можно назвать соединительным темпом. С пружинистого приседания, сливающегося с первым актом сдвига, рождается движение ноги вперед. Затем немедленным откликом на это движение является поднятие другой ноги, стоящей позади, на пальцы. Тут оба акта купэ в описанной последовательности. Следующим, по счету четвертым, движением является соединительный глиссад в пятую позицию на полу. Это шорох и шелест женских ног, в тератерной пластической фигуре, отдельные части которой видит и оценивает лишь искушенный глаз. Иначе все тут расплывается в неясных очертаниях пластического хаоса.

Что такое emboité — прямое, круговое и совершаемое назад? Прежде всего, с точки зрения филологической, это вкладывание одной ноги в стопу другой. Солдаты маршируют в ногу, в стопу идущих впереди. В классическом балете цепь непревывных купэ, с чередующимися подскоками, дает приблизительно такую же картину. Исполняемая женщиной фигура эта приобретает характер бравурно-кокетливой игры. Обыкновенно emboité делается в стопу на croisée и при том именно вперед. Но можно исполнить его и назад, выкидывая поочередно ноги в гимнастически-итальянском гротескном рисунке, в бурно-стремительном темпе, пристукивая на каждом акте купэ той или другой ногой. Такое чудесное emboité проделывает Т. П. Карсавина в «Корсаре», танцуя полужанровый номер во втором акте балета. Она выкидывает ноги назад, обегая сцену с тихим задором мальчика, купируя параллельно и руками в том же темпе шаловливой резвости. Но обычно описываемое движение производится, как мы говорили, вперед и на croisée. В большинстве случаев оно является финальной частью коды, танцуемой по диагонали сцены, после большой вариации в нескольких частях в темпе польки, переходящей в вальс и затем переливающейся в стремительный галоп. Вот этот-то галоп и можно построить на таком фурорном купэ, на резком выкидывании ног в бегучую стопу.

Ко всему сказанному о купэ вообще следует прибавить, формулируя прежние объяснения, что оно может быть ударно-мужским и женственно-растительным, соединительным и завершительным, прямым и телепатическим, т.-е. действующим на расстоянии. Иногда оно производится прямым соприкосновением

ног, а порою и без такого соприкосновения, путем как бы внушения в пространстве. Эти две категории купэ обнимают все его разновидности, как подготовительно-трамплинные, так и украсительно-финальные, заканчивающие танец мягкими позами на полу. На простом купэ вперед, вбок и назад можно построить целую вариацию. Маршировка солдат является сплошным сцеплением автоматических купэ мужского типа. Быстрый уличный галоп, с трамплинными ударами в землю одной ноги и стремительным поглощением пространства другой, представляет собою не что иное, как ряд мужских купэ в реальной обстановке жизни. Тут может быт погоня за кем-нибудь или панический отбег от угрожающей опасности. Но в целом это только проносящаяся по земле цепь простейших купэ.

Повсюду, где требуется применение силы для размаха, неизбежно появление энергичного сдвига. Чтобы сделать антрша с глиссада, необходимо, чтобы вторая часть глиссада, скользящее движение в пятую позицию, имела характер первого трамплинного акта купэ. Нога ударяется в пол, на сухом и глубоком приседании. Взлет другой ноги является вторым актом купэ. Самые же заноски, переплетение ног в воздухе, представляют не что иное, как хореграфическую тему движения тела.

В заключение обзора различных видов купэ еще несколько дополнительных соображений, имеющих прямое отношение к рассматриваемой фигуре. Все движения ног со счетом на три, называемые pas de bourrée, должны непременно сохранить это наименование. Мы уже видели, что в центре гирляндной фигуры на полу находится пластический сдвиг, придающий ей крепость и твердость. Движения же этого рода со счетом выше трех следовало бы назвать темпами бега (pas de courru), а никак не продолжением pas de bourrée. Это не сцепление отдельных звеньев, разъединяемых хотя бы мгновенными ритмическими паузами. Здесь движение имеет непрерывность реки, без остановок и передышек. Фигура pas de bourrée, законченная и короткая, обрамлена определенным музыкальным рисунком. Если музыка двудольного деления, вроде польки, то в одном такте можно уместить две охотничьи схемы. Что же касается темпов бега, то они могут итти на протяжении целого ряда тактов, в зависимости от характера постановки, от пластической мизансцены. Такова именно знаменитая вариация на пальцах в третьем акте «Эсмеральды». Это потоки купэ по всем направлениям сцены, образующие в целом темпы удивительного бега. Если отнять от этого бега стильную мощность купэ, то движение потеряет в своей экспрессии и расплещется в пространстве.

Мы разобрали все формы, все виды классического купэ в балете. Но как и другие основоположные формы танца, в своем теоретическом построении купэ выходит далеко за пределы хореграфии, получая в своей применимости универсальное значение. Искусство танца совершается в пространстве и времени. Но что такое пространство — эта кантовская форма внешних восприятий, это

русло феноменального содержания всех внешних наших впечатлений? Представление пространства складывается в душе, как результат двух актов нормального купэ: ударного зрительного впечатления и рефлекторно ему отвечающего мышечного напряжения. Если мышечное напряжение велико и захватно широко, мы говорим, что пространство обширно. При бледном же напряжении тактильного чувства уменьшается объем и экстенсивность пространства в нашем представлении. Вот почему расстройство мышечной системы влечет за собою и поражения в области психологической, доходящия до таких патологических форм, как боязнь пространства и потеря чувства направления. Мы имеем тут дело с пластическим фаномeном, всеми своими частями уходящим в технику классического производства. Пространство есть результат зрительно-мышечного купэ, обращенный в созерцательное представление.

Другая кантовская форма — это время. Что такое время? Оно тоже является результатом некоторого особенного купэ. Ментально-зрительное восприятие, апперцепция предмета из прошлого, сопровождается отраженною вспышкою памяти. Сила этой вспышки и обусловливает ощущение времени в личном процессе развития. Если вспышка ярка, свежа и пронзительно-реальна, мы говорим, что времени протекло мало. Явление произошло как будто вчера. Если же вспышка одевается туманом и бледностью, то в зависимости от такого ее ослабления находится и наше ощущение долготы или короткости пролета времени. Предмет отражается в зеркале памяти с большею или меньшею отчетливостью. Сочетание ментального созерцания вещей с их зеркальными отподоблениями памяти и дает нам представление времени, оправдывающее формальное учение Канта. Конечно, нужно допустить в этом процессе и некоторую заинтересованность наших аффектов. Отдельный предмет, затронутый ими, может рисоваться нам с особенною живостью даже на пространстве значительного времени. Но такая ярость зеркального переживания будет всегда только эпизодична, будет простираться лишь на специально-затронувший нас предмет, оставляя весь контекст событий все же настолько туманным, насколько это обусловлено пробегом времени. И так время есть тоже результат двух актов купэ в аппарате нашего восприятия. Таково время в аспекте прошлого. Как же воспринимается оно в аспекте будущего? Тут оно совершенно переплетается с пространственным представлением, сложившимся из двух описанных актов зрительно-мышечного купэ. Оно струится изнутри того же самого процесса. В мускульном ощущении фосфорисцирует предчувствие времени. По напряжению этого мускульного ощущения мы уже заключаем бессознательно о величине времени, которое потребуется для разрешения собранной энергии. Мускульное ощущение — второй акт описанного купэ — заключает в себе проект и оценку двух вещей: пространства, подлежащего преодолению, и времени, необходимого для решения всей задачи. В силе первоначального трамплинного удара по полу танцовщик уже почерпнет для себя мотив к движению известного диапазона и к выдержке этого движения

на высоте, с большею или меньшею длительностью. Купэ сразу же предопределяет и элевацию, и баллон, являясь естественным ключом для обеих стихий классического танца.

То, что мы называем купэ в индивидуальной сфере, может быть определено, как детонация в среде социальной, при массовых переживаниях. Оратор, говорящий к собравшейся толпе, в случае подъема и большого волевого напряжения, вызывает в ней могучую детонацию. Она рукоплещет ему и готова схватиться за оружие, если он этого требует, как публика Конвента после речей Робеспьера. Это — детонация. Это отраженно-рефлекторное движение, носящее все черты взаимодействия, свойственного купэ. В рабочей среде это явление самое обычное. Когда предстоит исполнить что-нибудь особенно трудное физически, поднять тяжесть, тянуть корабельный канат или якорную цепь, то это делается под призывно-инициативную дудку боцмана, или же под поощрительный крик одного из рабочих, подхваченный вздыхающими уханьями других участников, причем мускульная система всей толпы чрезвычайно при этом выигрывает в своей продуктивности. В сущности мы имеем тут дело с рабочим купэ чистого типа. Явление детонации есть общественно-социальный отзвук индивидуально-личного купэ.

Но купэ имеет не только свой социальный синоним, но и космический. Весь мир причинности является театром действия разнообразных сдвигов, прямых и отраженных, в пространстве и во времени. Удар кремня по камню вызывает искру. Это настоящее купэ в физическом мире. Уже несколько более сложно разряжение полярных электричеств в двух грозовых тучах или скоплениях. Вся богатейшая область термо-механики в природе, с внезапными превращениями остановленного движения в теплоту, состоит из ряда явлений того же типа. Тут тоже купэ в универсальной обстановке.

Наконец, закон купэ в мире психологических отражений. Что такое страсть, любовный аффект в его большом размахе? Это сознательно или подсознательно волевая энергия, отвечающая непроизвольно на внешнее воздействие. Вся рефлексология души, начиная от неудержимых смехов до равно неудержимых слез умиления и потрясения—все это входит в гамму сигнальных и отраженных огней, горящих внутри человека. В Клитемнестре, готовящей гибель мужу, тоже зажигается внутренний пожар от ряда последовательных внешних костров, загоревшихся на вершинах островных гор Архипелага, в ознаменование взятия Трои. Радостно-импульсивный акт Агамемнона в результате длинной цепи внешних эффектов обусловливает преступление и смерть. Вот поэтическое купэ, взятое нами из бессмертной эсхиловской трагедии. От балета, как и от всякого великого искусства, при расширенном истолковании предмета, мы вступаем в бесконечный океан бытия.

Перед нами прошли все виды и формы купэ не только в специальных применениях, но и в значениях универсального порядка. Суммируя главнейшие

выводы нашего анализа применительно к балету, мы должны выставить вперед следующие черты. Прежде всего купэ является тем буравом, от удара которого взрываются все струи фонтана. Ликование тератерное истекает из него, ликование в темпах элевации тоже черпает в нем свой основной импульс. Царство полетов, круговых, прямых и en tournant, все оно переполнено сдвигами то большой, то малой интенсивности. Затём купэ, при правильном своем участии в танце, показывает нам нерасстроенную органичность всех движений, ибо при мельчайшем поражении в этой области вносится неизбежная анархия в пластическую ткань. Если танцовщица не купирует, если одна нога пляшет у нее не в должном соответствии с другой, то это значит, что исскуство ее уже испорчено каким-нибудь внешним или внутренним поражением. Именно в этом отношении надлежащее купирование является одним из драгоценнейших условий правильного и гармонически-закругленного танца. Одна нога говорит к другой, откликается на все ее движения, сближается и расходится с нею в мудрой и естественной согласованности, как это делают в свою очередь и руки. Ни криворукость, ни кривоглазие, ни косолапие в балете не допустимы. Все — вместе, все течет в слитных аккордах, соритмичных созвучиях и переплетениях, и все это возникает, зарождается и выростает все из того же классического купэ. При этом, как мы видели, в том же купэ дана в частном применении и великая схема кантовской эстетики. Танцовщик несет с собою ощущение пространства и времени на полу и в воздухе, предчувствуя дугу полета и соразмеряя ее с длительностью замирания в определенном баллоне. Вот где ликование танца, имея в своей основе непреложные каноны биомеханической науки, приобретает все очарования энтузиазма, с которым не сравнится ничто на свете. Человек уносит с собою наверх удар, сделанный им на полу, и хранит его в чудесном баллоне. Таков ключ всего балетного механизма на полу и на высоте.

СКОЛЬЗЯЩИЕ ДВИЖЕНИЯ



сли считать приседание отправным пунктом особенного вида купэ, в несколько обобщенной распространительной форме, первым актом такого купэ, то мы должны будем включить в эту схему целый ряд движений, имеющих скользящий характер. Прежде всего глиссад. Что такое глиссад? Это скользящее движение ног по сцене с целью передвижения. Ни в какой момент классический танец не может стать прозаичным и потерять свой выспренный характер. Все стилизовано и влито в определенный и строгий рисунок. Ноги не шаркают, не шлепают о пол, а мягко скользят, перенося тело с одного места на другое. Такова простая задача глиссада. Делается глиссад очень просто. Пусть ноги находятся в пятой позиции. Прежде всего производится полу-plié, мягкое приседание, без которого не обходится никакая фигура танца. Это капля масла, увлажняющая движение и сообщающая ему необходимую плавность. Из этого приседания, рефлекторным путем, рождается элементарный батман tendu на полу. Ноги вытягиваются как можно дальше, до кончиков пальцев включительно, упершихся в землю, с выгнутым подъемом. Другая нога, слегка, едва-приметно отделившись от пола, скользя, становится вплотную в пятую позицию. Таким образом, обе ноги, прежде чем вновь соединиться на полу, скользят в очередь. Глиссад можно сделать вперед, назад, вбок, в разных направлениях, в зависимости от требований хореграфического момента. Пружиной всего движения является plié, изначальный импульс своеобразного купэ, расширенного в пространстве сдвига. Из этого plié нога выбрасывается в мягкой тональности, как из своего родника — из источника пластической влаги. Без влаги в той или другой степени не обходится подлинный лик танца, особенно женский, растительно-нежный в своем типе. Мы имеем здесь инициативную часть купэ: импульс дан и ответный рефлекс неизбежен. Следовательно, второй акт купэ выразится в упомянутом батмане tendu. Только последнее движение, нежный шарк ноги в пятую позицию, и будет настоящим глиссадом. Если правая нога и скользит по полу, то слегка и незаметно. Истинный же бархат кладется только в заключительном моменте, сведением вместе обеих ног.

Можно сделать нарочито явное купэ, приступая к глиссаду. Можно сделать глиссад soutenu. Но все это только разновидности фигуры, не меняющей своего

существенного облика, каков бы ни был орнамент или задача движения. В таких глиссадах проходят некоторые части танца в «Коньке-Горбуньке», в сцене оживленных фресок. Фигуры фресок представляют собою ординарные скользящие движения по полу, именно с соблюдением всех тех начал приседания и рефлекторных батманов, о которых мы тут говорили. Элементарный танец, украшенный разными пластическими фиоритурами, производит веселящее впечатление. Можно сделать более сложный глиссад, который по всему существу своему явится только подготовкою для следующего полетного темпа. Ноги стоят в четвертой позиции на croisée. После plié на переднюю ногу танцовщик слегка отбрасывает ногу, стоящую позади, в едва заметном прыжке. После этого, отставшая нога быстро переводится в прежнее положение. Тут есть сосредоточение силы для предстоящей воздушной элевации. Можно сделать глиссад с пятой позиции, переменяя и не переменяя ног. Такой глиссад делается обыкновенно на effacée. При перемене ног голова склоняется то к одному, то к другому плечу. Сами плечи играют легко, мягко, едва заметно. Наконец, мы видим на сцене очень часто глиссады, исполняемые в быстром темпе: ноги толкают пол под себя и назад.

В глиссадах всех видов и всех типов воспитывается та пластика, которая составляет основную черту женского танца. Танцовщица учится мягко-поступательному передвижению в пространстве, отвлекаясь от неподвижности растительного состояния, но вместе с тем внося и в поступательное движение элемент мечты и сна. Такой скользящей тенью ходит по миру и женская душа, не захватывая кусков пространства грубыми и жадными импульсивными порывами, а именно скользя по земле бесшумно и плавно, как лебедь по воде. В этом отношении женщина остается верна своей первоначальной стихии, и вся женская хореграфия, при всех ее элевациях и баллонах, не свободна от элементов грезы и полу-дремы. Сама апперцепция женская, столь необходимая в классическом танце, является лишь мягким нащупыванием необходимых тем, с томным, полусонным потягиванием волевого механизма. И все это так прекрасно выходит в обстановке поэтического балета, где все решительно, даже триумфы мужского героизма, подернуто дымкою звездных видений. Тут нет ни пыли, ни грохота земной борьбы. Все светится в дымно-сказочном рисунке.

Оттенок растительно-мягкого женственного глиссада мы имеем в фигуре, называемой в балете pas de chat. С перепуга или для нападения кошка делает скачок, в котором все изящество и техника глиссада находят свое естественное выражение. Танцовальное pas de chat, конечно, не кошачий скачок по степени своего совершенства, но и он несет с собою подобие дикой и грациозной звериной пластики, производящей большое впечатление на глаз. Но все это уже дано и заключено в глиссаде. Глиссад не должен быть расплесканно-вялым, не должен ударяться в бестемпераментную красивость. Напротив того, ему присуща черта обдуманной в изяществе намеренности и активности, внутренним двигателем

которых является воля. Это относится особенно к женскому глиссаду, не лишенному оттенка некоторой угрожающей демоничности. Такова походка Грушеньки в романе Достоевского. Все какие то кошачьи глиссады. Поступь мягкая, нежная, целующаяся с полом, но таящая в себе гнев и мстительность.

Один глиссад в четвертую позицию называется глиссад failli. Нога проходит вперед в душистом масле глиссадного движения, замедлительно и осторожно, с игрою пластических оттенков во всем их разнообразии. Это был в свое время специальный глиссад О. О. Преображенской, которым она блистала в разных балетах ее репертуара. Нужна вся растительная нежность женского танца, чтобы глиссад этот получил должное осуществление. Надо уметь отдохнуть на ноге, надо кокетливым глазом уследить за ее бархатно-плавным движением. Мужской глиссад этого типа ничего собою не представляет: мужчина слишком активен, и движения его на полу, особенно в строе классического балета, являются лишь спешными и краткими передышками перед большими темпами элевации. Женщина же тут вся в родной своей стихии. Повременить, позадержаться, помучиться и помучить кого-нибудь мягко-волнующим глиссадом, чуть-чуть поскользнувшись и чуть-чуть не упавши — больших отрад женщина в жизни не имеет. А в глиссадных танцах эта кокетливая культура представлена в своем вековечном символе. Глиссад failli это миловидная ласка пантеры. Он выходит особенно замечательно после большого скачка, потребовавшего для движения волевых сил. Танцовщица кончает такой скачок мазком по полу, таящим в своей мягкости больше силы, больше динамики, больше естественного выражения всей сущности женщины, чем было аггрессивной энергии в полете.

Таков глиссад, в своем пластическом рисунке и в своем психологически-идейном значении. В лик женского танца он входит натуральным штрихом, в высшей степени соответствуя отличительным для женщины способам перехода от растительного состояния к подвижному животно-человеческому. Даже в движениях воздушных танцовщица сохраняет оттенок плывучего, нежного шарка глиссада, со всею его очаровательностью. Кажется, что земля, только что покинутая женскою ногою, продолжает еще тянуться за нею невидимыми пластами, все время поддерживая свой цветок. Танцовщица не может окончательно оторваться от глиссада, и глиссад этот непрерывно скользит за нею на всех ее путях.

Целый ряд движений в общем типе примыкает к глиссаду. Обыкновенно танцовщицы изучают их в той первой фазе классного экзерциса на середине зала, который делают за повторными упражнениями усвоенного у палки материала. Такими фигурами танца являются temps lié и chassé. Temps lié значит—темп связи. Когда в балете вместо слова pas употребляют выражение temps, темп, то это имеет определенное значение. Речь идет в таком случае не о цельной схеме танца, а об ее отдельной, почему-то выделяемой части. Так мы говорим temps levé, temps de cuisse, temps relevé, именно с тою целью, чтобы подчеркнуть тот или иной характерный момент. В данном случае таким характерным мо-

ментом является связанность и сопряженность нескольких движений между собою. Из основного plié, как из действующей пружины, рождается батман вперед и обусловленное тем же пружинистым движением rélevé на пальцы ноги, стоящей позади. Таким образом уже в самом начале мы имеем plié, батман и темп выправки на пальцах. В сущности говоря, продолжая развивать нашу мысль в том расширенном масштабе, которого мы держались на предыдущих страницах, мы имеем здесь, в только-что очерченной фазе, оба акта купэ плюс темп вертикали. За ними следует завершительное движение ноги сзади в пятую позицию. Это движение, этот глиссад навстречу отступившей вперед ноге, эта протянувшаяся к ней связующая ленточка и есть temps lié. Продолжая делать те же движения, в том же расширенном объеме, вбок и назад, мы только удлиняем temps lié, не внося в него никаких новых элементов. Он остается все тою же системою связующих ленточек, прекрасных в женском исполнении, на четвертой, пятой и второй позициях экзерциса. Тут необходима вся культура классической пластики, с нежными приседаниями, купирующими батманами, скользящими продвижениями ног, чтобы фигура в целом производила должное эстетическое впечатление. Иогансон делал эту фигуру мостом к третьей части экзерциса на середине зала, называемой adagio, приучая таким образом к стройно-согласованным эволюциям тела и движений во всех частях, при планомерном аккомпанименте рук, плеч, головы и глаз. Тут в самом деле есть уже гирляндное на полу подобие классного танца, в примитивных формах связанности и координации, которые получат свое полное развитие в темпах пластического дуэта. Во всяком случае все семь позиций port de bras должны быть усвоены в этом моменте с полною обстоятельностью, чтобы учащийся свободно и легко мог пользоваться теми именно, которые потребуются для придания глиссадному темпу характера полнозвучного аккорда.

Что касается chassé, то прежде всего отметим одно из филологических значений этого слова. Вообще chasser обозначает охотиться, преследовать, изгонять. В применении к танцу, особенно сценическому, это значение слова отходит на задний план, уступая место более тонким символизациям. Слово chasser применяется и к кораблю, увлекаемому ветром, а также и к облакам или тучам, уносимым воздушными течениями. Это же выражение французы употребляют в целях литературной стилистики, говоря об экипаже, легко катящемся по мостовой. Отсюда следует, что пластическая транскрипция этого понятия предполагает движение не только скользящее и мягкое, но как-бы даже шелестящее и свистящее по полу, в поступательном стремлении все вперед и вперед. Это нечто тонко и по бальному ритуалу прочувствованно-стилизованное. Pas это делается следующим образом. Пусть нога, стоящая впереди, отступит в четвертую позицию и начнет свое поступательное движение мягко-шаркающим глиссадом. Нога сзади, следуя за ней, резко толкнувшись в третью позицию, сама переходит вперед на четвертую позицию, заступая место первой. В таком порядке идет

последовательный ряд движений, с croisée на croisée, с едва-едва заметным вибрированием плеч, играющих то вправо, то влево. Эта игра плеч, исполняемая как-бы в намеках, заменяет настоящий, выразительный épaulement, применение которого к данному случаю сделало бы танец тяжеловесным и вульгарным. Наивные горожанки, развеселившись в танцах и дав волю своему темпераменту, охотно практикуют такой именно кричащий épaulement. Они подвигаются вперед, вихляя и виляя плечами. В тонком же стилизованном танце мы можем только догадываться о плечевой игре по нежнейшим и совершенно незначительным склонениям головы. А женские плечи все-таки живут и пульсируют. Неподвижность может быть живая и мертвая. Здесь эта неподвижность жива и насыщена потенциальным порывом. Описываемое chassé занимает центральное место в жанровых танцах, но сюда фигура эта перенесена из бесконечных амбаров классического достояния.

Жанрово-исторические танцы, в просторечии бальные, вообще говоря, не имеют своего самостоятельного хореграфического экзерциса. Экзерцис для них общий, классический. Танцы эти складываются по преимуществу из двух pas: из глиссада и из chassé, сопровождаемых вибрацией рук, корпуса и головы, включая в себя, в некоторых своих исторических формах, поклон и реверанс. Эти движения, по характеру своему, с одной стороны, скользящие и поступательные, а, с другой стороны, круговые и смягченные на полу-пальцах. Движения все отменно изысканны и преследуют преимущественно грацию. Кстати сказать, многие из жанрово-исторических танцев уже устарели в настоящее время. Но и в своем устаревшем виде они еще являются школою изящества и хореграфического вкуса. На смену старым жанровым танцам появились и появляются новые танцы, в том числе танцы Дункан. Но эти последние танцы еще не разработаны, бедны формами и потому не могут быть использованы на балетной сцене. Но и тут, в новшествах последних десятилетий, как и в танцах исторического архива, все линии, фигуры, позы и положения сводятся по существу к немногим схемам и темпам, изучаемым в классном экзерцисном зале. И хотя мы еще не слишком далеко ушли в анализе классного материала, мы тем не менее имеем уже почти все, что составляет содержание жанровых танцев. Тут все — глиссад, тут все — chassé, тут многочисленные разновидности купэ, стелющиеся по полу настоящими цветочными гирляндами. Если бы не пристукивающие каблучки, если бы еще побольше дуновений элевации, могло бы казаться, что перед глазами нашими развертываются многоцветные ленты классических построений. Спектральные цвета все даны, но общего, синтетического белого цвета здесь перед нами нет. Белоснежная лента классического танца на пальцах отсутствует в этом хороводном ликовании бытовых конкретных цветов. В пышном окружении дворцов, разукрашенных парков, среди фонтанов и фейерверков версальского великолепия, среди дам, разряженных в парадные брокаты, в фижмах и в прическах фонтанж, жанровые танцы, менуэты и гавоты, должны были

производить огромное впечатление. Но здесь остроумие движений, пафос влюбленности, все то, что отдает высшей культурой человеческого духа, раздымилось и распылилось в чадных ароматах светских очарований. Все красиво, но ничто не горячит и не поднимает души. Все овеяно зефиром, но буйных ветров не слышно. Все удалено от тех первоисточников человеческого бытия, где зарождаются моральные самумы, все сокрушающие и все опрокидывающие, от которых веет последней красотой. Волновать душу и поднимать ее может только всеобщее и вечное. Жанровые танцы конкретны, как арифметика, а классический танец геометричен и алгебраичен в своих прекрасных и гордых отвлечениях. Какой-нибудь клочок классического adagio перевешивает своею синтетическою белизною все многообразное великолепие бытовых исторических танцев, меняющися из века в век. Поезд несется все дальше и дальше, а над ним горит вечная звезда.

Танец, называемый pas de bourrée, нами уже был расчленен на части в предыдущем анализе. В нем все черты купэ и глиссада, в самых разнообразных сочетаниях. Он глиссаден и ударен. Красивым узором он ложится на полу в женском исполнении. Pas de bourrée можно сделать открыто к зрителю, в обычном сценическом типе. Его же можно исполнить en tournant, на круговом темпе, без перемены оси вращения. Фигура эта может быть осуществлена в темпах разбега, как подготовительная фаза к прыжку, к скачку и полету. Но повсюду pas это сохраняет свои типические черты купэ и глиссада, в том или другом виде. Однако, если мысленно перевести pas de bourrée в темпы воздушного танца, то мы получим фигуру заносок, имеющую свое специальное наименование. Это особенный вид entrechat trois, именуемый royal. Как мы увидим дальше, эта форма ударных заносок представляет собою ничто иное, как повторение тератерного pas de bourrée на высоте. Эпитет royal, вызывающий большие недоумения, мог явиться наследием претенциозной культуры дворцового периода, с его помпой и рафинированной изысканностью. Это тем более правдоподобно, что royal делается на низком уровне, не высоко от пола, для перемены ног и épaulement, чтобы придать движению новый кокетливый блеск. И то, что имеется изысканно-чопорного в pas de bourrée, естественно вгнездилось в танец, чуть-чуть приподнятый над шикарным паркетом.

ФУЭТЭ



Термин фуэтэ принадлежит французскому языку. Это слово означает бить хлыстом в наказание или в поощрение быстрого бега. Для удара обыкновенно поднимается хлыст и затем он бросается на спину лошади или наказываемого. При этом кисть, придя в движение, не поворачивается на своей оси. Если же имеется в виду не столько удар, сколько угроза удара, то хлыст или кнут поворачивается движением кисти вокруг ее оси. Это то последнее движение, столь обычное при стегании, в балете и называется фуэтэ. Фуэтэ есть вращательное движение частей тела внутри самих себя, около их естественных осей, не полным, частичным en tornant. Фуэтирует ладонь, как в классических, так и в характерных танцах. Фуэтирует голова, когда она поворачивается в сторону. Если же она склоняется вниз или по сторонам, то здесь нет фуэтирования, потому что нет вращения вокруг оси, нет частичного en tournant. Фуэтируют даже глаза в кокетливых своих взглядах вбок. Но в балете все эти движения рук, корпуса, головы и глаз не имеют никаких специальных наименований, термин же фуэтэ применяется по преимуществу к определенному движению колена. При этом район применения термина фуэтэ, в действительности чрезвычайно широкий, здесь сведен лишь к некоторым специфическим случаям. А между тем фуэтэ мы наблюдаем в искусстве классического танца на каждом шагу, повсюду, где имеется контрпостные движения en dehors или en dedans. Когда нога на своем вращательном движении по полу, при большом plié, описывая периферию круга, заходит назад, она неизбежно изменяет направление своей выворотности, иначе дальнейшее продвижение оказалось бы невозможным. Этот поворот выворотности на крайнем пункте периферии мы и должны называть фуэтэ. Такое фуэтэ можно проследить на простейшем примере. Вытянем руку с открытою ладонью и будем двигать ее по кругу назад горизонтально. Когда вытянутая рука дойдет до определенного пункта сзади плеча, она неминуемо должна будет перевернуть ладонь в другую сторону, иначе рука окажется остановленною в своем движении. Но именно этот то поворот ладонью и образует чистейший случай фуэтэ. Случаев такого фуэтирования ладони житейская практика дает много. При наказании ребенка, при так называемом шлепаньи, без розог или хлыста, а рукой, ладонь все время вращается на своей оси в стре-

мительных поворотах, образующих удар. Таким же способом даются и пощечины. Пощечины не наносятся неподвижной ладонью, а непременно ладонью в состоянии быстрого и резкого вращения, отражающего аггрессивный плеск или всплеск души. Надо представить себе со всей отчетливостью, что нигде, как в фуэтэ, душа человеческая не остается в состоянии пассивного безразличия. Тут именно она становится ареною самых разнообразных чувств, от здоровых и естественных вплоть до патологических и демонических. Обычно при наказании мы имеем дело с сдержанным чувством гнева, которое стремится остаться в нормальных границах. Человек боится при этом сам себя. Фуэтируя рукой, хлыстом или даже ладонью, он все время душу свою держит на-стороже. Но слишком часто крики жертвы или вид крови производят на человека возбуждающее впечатление, и сорвавшись с нормальной точки, он становится уже добычею чувств иного порядка, именуемых садическими. Хлыст в распоряжении какой-нибудь вообще добросердечной наставницы не может уже остановиться и должен быть почти вырываем из рук. Она фуэтирует хлыстом, охваченная безумием возбуждения, теряя из виду намеченную педагогическую апперцепцию, обусловившую наказание. Случаи такого рода слишком общеизвестны, и долго останавливаться на них не следует. Но важно констатировать сложность настроений, сопровождающих комплексы движений фуэтэ. Если фуэтэ оторвано от направляющих апперцепций, если в буре общего движения оно получает самодовлеющий характер, оно превращается в орудие истерической риторики и производит хотя и ослепляющее, но не чисто художественное впечатление. В высшей степени риторичным кажется нам беспрерывное фуэтирование кистями в русской пляске, исполняемой в «Коньке-Горбунке» почему то на классических пальцах. Это фуэтирование является слишком откровенным подчеркиванием российского пошиба и потому оторвавшимся от общей гармонической схемы. Танцовщица передвигается на пальцах вперед и все время сладостно вращает кистями, тем самым утомляя нормальное хореграфическое восприятие. Точно также и в «Лебедином Озере» знаменитое фуэтэ, повторяемое тридцать два раза, вовлекает артистку в какой то хореграфический бред, с преобладанием акробатических мотивов. Конечно, фуэтэ это должно быть сделано без перемены места на полу, ибо мы имеем дело тут в сущности с пируэтом, с вращением всего тела вокруг незыблемой оси в полном законченном обороте. Но само фуэтэ, испытывая силы пируэта, слишком шумит и кричит в риторическом своем размахе и в самодовлеющем своем рисунке, закрывая и прикрывая собою черты классического круговращения. Такую же опасность риторики мы имеем при исполнении и высокого saut de basque. Глаза должны остаться на лету кругового движения вперенными в публику. Такова особенность фигуры. Для этого необходимо решительное контрпостное движение головы при общем повороте. Но именно это то движение и должно быть, при всей своей решительности, умеренно-крепким и сдержанно-расчитанным, чтобы не превратиться в крик хореграфической риторики. Вообще надо

сказать, что там, где господствует или участвует элемент фуэтэ и контрпосто, опасность риторики всегда велика и всегда на лицо. Классическим примером в этом отношении является искусство Леонардо-да-Винчи в живописи и искусство русского Достоевского в области романа. Вся «Тайная Вечеря» полна контрпостных движений, носящих явно театрально-декламационный характер. Угольный портрет Изабеллы Д'Эсте являет собой почти крайний пример графического утрирования контрпостных мотивов, тем более яркого, что здесь представлена женщина и при том изысканно-культурного типа. Точно также и романы Достоевского, при всей гениальности автора, изобилуют бесконечными выражениями сантиментальной и декламационной риторики. Фигура Мармеладова является в этом отношении особенно наглядным образчиком.

Техника фуэтэ сама по себе не особенно сложна. Сначала нога, отделившись от пола, выбрасывается вперед в решительном dégagé. Леньяни делала этот выброс ноги вперед открыто и картинно на effacé. Сразу же можно было почувствовать, что перед глазами откроется нечто восхитительно-красивое, в певучем итальянском стиле. Пойдут и расплещутся в воздухе рулады восторженной хореграфической серенады. Трефилова открывала ногу на croisée. Это в русском духе собранности и сосредоточенности перед раскрытием и развязкою. Сначала пояс туго завязан и затянут на теле, а потом только его начинают распутывать стремительно и страстно. М. Ф. Кшесинская выбрасывала ногу en face — и это было характерно в танце артистки, танце всегда прямоличном и вызывающем по своему тону. При расовых индивидуальностях всех этих артисток чудесно отобразились тут своими особенностями итальянка, русская и полька. После вступительного батмана начинается поднимание ноги, как можно выше, на тирбушон. Сначала пальцы вытянуты вниз довольно мягко, без особенного напряжения. Это делается с таким расчетом, чтобы накопить и сохранить силу для предстоящего круговоротного движения. Наконец, с тирбушона и производится фуэтирование колена, с возможно-неподвижным бедром, с не вовлеченным в круговой поток тазобедренным суставом. При фуэтировании, включенном в общий пируэт нога упора делает ритмическое plié и relevé при каждом повороте. А руки все время весело концертируют, взмахиваясь и размахиваясь, ставя корпус на ногу. Таково обычное фуэтэ, исполняемое неотрывно от занимаемого места. Но фуэтэ можно сделать с диагональным пробегом через сцену, на быстром en tournant, как это бывало у Рославлевой и в последнее время у Маклецовой. Такое фуэтэ тоже захватывает публику впечатлением индивидуальной мощи и темперамента.

ПРЯМЫЕ И КРИВЫЕ ЛИНИИ



На переходе к третьей части экзерциса посреди зала мы рассмотрим графику балетных фигур в общих и существенных чертах, отвлекшись от всего случайного и конкретного в adagio. Adagio является сплетением разных мягких батманов и пируэтов всех видов, так что изучение графической его первоосновы представит собою естественный и поучительный пролог. Линии бывают четырех родов: прямые, кривые, ломаные и круговые. Ломаная линия есть в сущности линия составная из отдельных прямых, а круговая линия — в элементарном представлении низшей математики — представляет собой частный случай линии кривой. Но каждая линия имеет свою логику и психологию. Линия прямая простирается в бесконечность с обоих сторон. Она есть кратчайшее расстояние между двумя точками. Это движение точки в одном направлении к цели. Представьте себе прямую линию, проведенную мелом на черной доске. От нее получается впечатление магического насилия над действительностью, в которой кривые и замкнутые линии преобладают. Если выразить процесс мысли в пластических знаках, то получится геометрически прямая линия—ясная, ровная, непрерывно бегущая к цели, в безличной темноте окружающего хаоса вещей. Мысль идет свегящейся точечкой и всегда прямым путем, в сумятице чувств и настроений, всегда к определенному пункту. Если пункт этот переместится, то светящаяся точка изменит свое направление, но опять устремится по кратчайшей дороге к новому для нее пункту. Тогда прямая линия превратится в ломаную. Такова прямая линия: волшебная, постоянная, всегда верная себе, всегда осознанная и устремленная в бесконечность. Но такова и человеческая мысль, взятая в ее чистоте и беспримесности. Она несется неведомо откуда, из бездны небытия, от цели к цели, в ежесекундно меняющемся потоке жизни. Каждый этап, каждый привал, каждое рождение в новой насыщенности на магическом пути к неведомому будущему, представляет собою светящееся пятно, безостановочно двигающееся вперед. Это пятно света врезывается в толщу мрака своими лучистыми остриями.

Итак, прямая линия есть линия мысли в ее бесконечном устремлении вперед. Как прямая линия имеет измерение длины, так и мысль измеряется только временем, которое и есть ее длина.

Что такое кривая линия? Это линия, образуемая движением точки, все время отклоняющейся от своего прямого пути, под влиянием тех или других могущественных сил. Это именно то, что представляет собою внешний вид жизни, где каждая вещь влияет на другую, приспособляет ее к себе, но и сама претерпевает такое же воздействие других соседних вещей. Все в смятении и хаосе, все довлеет не цели, а самому себе. Двигателем мира в этом отношении является не мысль, а чувство и воля. Борющиеся между собою индивидуальные воли, а также и разнородные мотивы чувств образуют мир линий кривых, разомкнутых и сомкнутых, в бесконечном калейдоскопическом разнообразии. Если отвести глаз от созерцания величин коллективных и социально-групповых к величинам обособленным и изолированным, то и тут мы увидим ту же картину. Внутри человека свертываются и развертываются в многочисленных сочетаниях всевозможные кривые—чувств, настроений, волевых аспектов и страстей. Таков по природе своей человек психологического типа, увлекаемый переменными струями впечатлений постоянно то в одну, то в другую сторону. Не помогает и воля, потому что, будучи индивидуальною по самой своей природе, она кидается навстречу всякому магниту и всякому личному соблазну. Душа человека пребывала бы в таком смятенном состоянии вечно, если бы в ней от времени до времени не проносились яркими светлыми линиями мысли, всегда вознесенные над сутолоками психологических бездн. Та самая воля, которая пульсирует в человеке так капризно, сбивчиво и неопределенно, обращается в послушную лошадку, если ее оседлает мысль. И вдруг, хаотический человек становится человеком разумным, цельным и созиательно-волевым, отдающим себе отчет в своих стремлениях и в путях, ведущих к их осуществлению.

Что такое ломаная линия, мы уже видели: это — составной вариант линии прямой. Это символ человека, меняющего свои цели или перемещающего их в разные точки. В основе — та же волшебно-прямая линия, движение световой точки в темном пространстве, полет мысли над хаосом и бездной. Но в ломанности заключаются элементы осложненности и богатства. Разные цели пленяют человека. Разными путями пробует он идти к тому, что считает истиной. Апперцепция его кидается в разные стороны, увлекая за собою весь темперамент, весь характер его. Повсюду, в каждый данный момент, прямая устремленность к цели, но в результате — мучительные зигзаги, с постоянными уклонениями в сторону. На этих мучительных зигзагах строится иногда богатая жизнь выдающихся людей, из которых очень немногим удается пройти свой творческий путь одной прямой линией. Колебался Кант. Метался великий дух Лейбница. Не было прямоты и в мышлении Декарта. Один лишь Спиноза выпрямил в бесконечную геометрическую линию свои мысли до конца. Но в истории новейшей философии это, может быть, единственное чудо в мире идей — поразительное и неповторимое.

Что такое круглая линия? Что такое круг? Это такая кривая линия, образующая точка которой движется, вращаясь около определенного центра и со-

храняя все время то же расстояние от него. Центр этот является осью движения. Завершенная в таком пути кривая смыкается в круг. Точка все время как бы возвращается к исходному пункту. Она не дрожит, не вибрирует, не мечется по сторонам, а невозмутимо плывет вперед и, как прямая линия, тоже пребывает все время верной, — но только не отдаленной цели, а избранному центру вращения. Если перевести все эти наблюдения на язык психологических понятий, то мы в круговой линии найдем графическую характеристику эмоционального мира страстей и волевых порывов чувственного порядка. Человек вращается вокруг самого себя, вокруг таинственного центра, вокруг чувствилища духа, своего индивидуального «я». Всякое чувство, всякая страсть, всякое душевное переживание, кроме чистой мысли, имеет круговой или спирально-водоворотный характер крутящейся мятели и вьюги. И как бы ни были при этом стремительны самый размах и сила вращения, круг не может оторваться ни на секунду от неподвижного центра. Круг описывается на одном месте, пригвожденный своим центром к определенному пункту земли. Страсти головокружительны. Голова может кружиться от радости и от многих других чувств. Дети вертятся в порывах простейших эмоций. Народы пляшут хороводами в фарандолах древнейших времен. Антистрофический дифирамб в культе Диониса имел хороводную форму. Первоначальная орхестра тоже являла форму правильного геометрического круга. Кругом пляшут около елки. Кругом обводят около аналоя новобрачных в церковном браке восточного ритуала. Лошадь гонят по кругу, выезжая ее для хорошего бега. Круг господствует в цирке и в карусели. Неисчислимы примеры чувств и настроений, образующих круги.

Итак, мысль пряма и бесконечна, чувство криво, кругло и обычно замкнуто. Воля то служит мысли — и тогда она пряма, то служит чувству и страсти — и тогда она тоже крива и кругла. Таковы будни человеческой жизни: обыкновенная мысль и заурядное, прозаическое чувство. Но если душу человека захватит буря, то мысль станет волшебною в своей прямоте, а чувство сомкнется и закружится в пылающем водовороте.

Мы назвали круг частным случаем кривой, следуя элементарным подразделениям простейшей математики. Но уже в высшей математике и в частности в учении о конических сечениях вскрывается глубокая и таинственная тенденция каждой кривой, параболы и гиперболы, замкнуться в себе. Если кривая линия не замыкается в круг, то этому препятствует ей только что-нибудь случайное, извне привнесенное. Каждая точка параболической кривой несет математическое обещание вернуться к самой себе. Но если такова тенденция кривой линии, если каждая кривая линия устремлена к волшебному кругу, то что это обозначает по существу своему? Это означает следующее: круг является уже не частным случаем кривой, а ее идеальным подобием, ее руководительным пластическим знаком, ее имманентною целью. Не будем останавливаться на общеизвестном значении круговых линий в физике волновых

движений и в небесной механике. Отсюда же и великое значение круговых линий для эстетики всякой, зрительной, звуковой и моторной. Периодичность рефренов, ритмический возврат вариационных тем — все это круги музыкальной эстетики. Что касается изобразительных искусств, то там роль круговых линий слишком очевидна, чтобы о ней здесь распространяться. Роль же круговых линий в моторной эстетике раскрывается в учении о формах классического пируэта.

АТТИТЮД И АРАБЕСК



ттитюд представляет собою ломаную линию, арабеск — прямую, и философия линий, обследованная в предыдущей главе, находит здесь свое применение. Посмотрим прежде всего, каковы рисунки этих двух фигур, постоянно мелькающих в технике пластического adagio. Аттитюд начинается обыкновенно с пятой позиции. Левая нога и левое плечо пусть будут выдвинуты вперед, и аттитюд представлен на croisée. Правая сзади направляется медленным темпом на перехват. С перехвата она в том же темпе приподымается выше, сохраняя полусогнутое состояние и простираясь не выше талии. Пальцы должны быть несколько над patella. Таков аттитюд на croisée. Руки медленно плывут полукругами с первой позиции параллельно ноге, поднимающейся сзади, в согласованном движении. На известной высоте левая рука простирается вбок, а правая закруглятся над головою, в поле зрения глаз. Epaulement отчетливо тоже выступает вперед: голова повернута к левому плечу.

Все в описываемом движении, линии рук, ног, плеча и головы, имеет характер растительного процесса. Все женственно. Все сгибания и разгибания тела напоминают шевелящиеся на дереве ветки, причем только нога упора, стоящая на полу, дает впечатление неподвижного ствола, сохраняя точнейшую вертикальную выправку. В мужском исполнении на полу такой аттитюд выглядит несколько аффектированным, не имея в своей структуре тех качеств и особенностей, которые свойственны женскому телу. У женщины plié ноги мягче и гибче. Подъем, пальцы, вся манифестация en dehors в высшей степени пластичны, изгиб талии глубок и нервен. При этом линия шеи лебединая. У мужчины аттитюд не может быть ни нежным, ни изысканно пластичным, — пока речь идет об исполнении на полу. Но зато перенесенный на высоту, в темпах свойственной мужскому танцу элевации, аттитюд приобретает величественную окраску. Здесь он прямо жив и минутами просто великолепен. При сильном прыжке и пружинистом баллоне, согнутая нога таит в себе, в крепком узле, возможность будущей решительной формы, переход ломаной линии в прямую. Танцовщик шагает по воздушной дуге с гордым волевым апломбом.

Аттитюд на effacée, по технике своих начальных движений, ничем не отличается от аттитюда на croisée. Переменяется только épaulement, положение

плеча и головы. Что представляет собою в психологическом отношении этот красивый и нежно-мягкий аттитюд? Он разрешает все напряжения, всю потенциальную бурю и муку аттитюда на croisée. Свернувшееся тело развернулось и облегчилось от внутренних томлений. Рука висит над головою легко. Глаза устремлены к ней с выражением удовлетворения и даже торжествующего спокойствия. Другая же рука простерта в сторону широко и свободно, не для классической установки на какую-нибудь новую и завершительную фигуру, а как бы для того, чтобы красивым жестом оттенить минутную и беззаботную устойчивость всей пластической схемы. В одном случае ломаная линия дается в сгущенном и напряженном комплексе. По отношению к женскому лику мы присутствуем здесь при поиске его, при стремлении к нему в окраске внутренних, сдержанно-спрятанных тревог. Это тяжелые минуты, предшествующие ликованию, которое в данном случае может быть выражено только в линии прямой. Ломаная линия, как мы это знаем, есть прямая линия, не нашедшая окончательной цели, и представленная в собранном комке, в густой и тяжеловесной вобранности, она производит особенно тревожное впечатление именно своею преувеличенною насыщенностью. В другом случае та же ломаная линия предстает перед нами в ином характере, в характере полного освобождения, в нежной и светлой картинности.

Оба вида аттитюда имеют довольно большую область применения. Прекрасно выходят перекидные прыжки, делаемые на аттитюд или на арабеск. Мелкие скачки на пальцах, по косой линии, являются особенно эффектными, исполняются ли они на croisée или на effacée — безразлично. Но если сделать такие скачки на глубоком приседании, по диогонали сцены, снизу вверх, с вынесенною на аттитюд ногой, впечатление получилось бы не совсем художественное. Две согнутые ноги создают фигуру танца сплюснутую и изломанную. Но стоит только согнутую в воздухе ногу выпрямить, т. е. придать ей форму арабеска, и все впечатление приобретает характер вполне художественной завершенности. С простертой ногою, с горизонтально распластанным телом, фигура подвижного арабеска у танцовщицы, несущейся сверху вниз, по всей диагонали сцены, является одной из любимейших тем балетного искусства. Это точно выплеснувшийся из воды дельфин, светло и стремительно пролетающий над водной поверхностью. Прямая линия вообще решительнее согнутой, выражает волевую страсть, разрешает потенциальную сосредоточенность, непринужденность и легкость окончательного порыва к определенной цели. Движение свободно от всяких пут. Прямая линия ликует и торжествует. Тело танцовщицы, среди горизонтальных и вертикальных схем, как бы переносится в животно-человеческое царство, уже без сгибов и изломов, а с выражением патетической борьбы и даже страсти в прямоте и ясности.

Как мы уже видели, арабеск получается из аттитюда, путем выпрямления согнутой ноги. При этом изменяется и игра рук в поле зрения глаз. Нога вы-

тянулась, как струна. Но в ней еще трепещет отклик аттитюда, ощущаемый более памятью глаз, чем зрительным восприятием — совершенно так-же, как иногда ощущается épaulement, в сущности невидимый извне. Бывает нога прямая и как бы мертвая в своей прямоте. Она вытянута и распластана, но лишена слышимой жизненности. Так мы ощущаем жизненность растущего ствола и мертвенность палки. Тоже мы наблюдаем и в арабеске. Прямая линия дышит внутренним трепетом, и трепет этот передается нашему чуткому слуховому нерву, как патетический порыв линии, перешедшей из ломаного состояния в прямое устремление. [В аттитюде двух указанных видов лик танцовщицы еще только обещан, еще только томится предчувствием будущего своего рождения. Но в арабеске мы уже имеем основные черты не неподвижного лика, а начавшегося в живом действии танца настоящего хореграфического ликования. Прямая линия, с ее эстетическим волшебством и магическим заклинанием, взяла верх над беспокойным метанием в зигзаге.

Для того, чтобы арабеск был художественно закончен, необходимо в последнем моменте, простиряя ногу в прямой линии, ослабить несколько подъем и подогнуть пальцы. Рисунок ноги направится вверх и закруглится. Пальцы же все-таки устремятся вниз. Так это и должно быть по требованиям школы Иогансона и Мариуса Петипа. Все закончено, округло в классическом танце, и ничто не выбрасывается из мягкой массы острыми и колющими линиями. Линия ног округлая. Port de bras округлое. Даже пальцы, глядящие вниз, из округлого во всем аккомпанимента, не портят общего впечатления законченности и завершенности. Тут хореграфическая графика принципиально отходит от графики математической. В математике прямая линия простирается в бесконечность с обоих сторон. Она в полете из одной бесконечности в другую. В классическом же танце это совершенно невозможно. Такая бесконечность расхолодила бы самую возможность художественного впечатления. Представьте себе мысленно вытянутую в арабеске ногу по типу геометрической прямой линии. Вся система мускулов застыла в напряжении. Но здесь именно и получается впечатление палки. Ни намека на лик и на ликование. Но вот та же нога изменила свое положение в том смысле, что, начиная с перехвата, ступня слегка изогнута кверху. И все впечатление от такого арабеска становится законченно-художественным. Прямая линия в своей абсолютной чистоте носит в себе холод абстракции и принадлежит только геометрии. В жизни такой линии нет. Но линия прямая, с легким взлетом закругления, в нежнейшем темпе начинающейся кривизны, чуть-чуть вздохнувшая от своего непосильного колдовства, переносит нас уже из мира отвлечений в мир живой красоты и живой формы. Арабеск стремится в своем психологическом пожаре к далекому очарованию круга. И в круге этом будет весь лик танцовщицы, все доступное ей телесное и душевное ликование. Элемент конечности здесь утверждает бесконечность художественного восприятия.

ПИРУЭТ



Центральную часть adagio представляет пируэт. Его окружают мягкие батманы всех родов, образуя его раму. Происхождение слова «пируэт» в точности неизвестно: может быть, оно вытекает из итальянского слова, означающего детский волчок, или же оно является каким-либо искажением греческого корня, обозначающего огонь. Огненный круг—вот что такое пируэт. Он должен быть исполняем с эмоциональным одушевлением, в стремительно бурном темпе. Представим себе пируэт совершающимся на наших глазах. Рассмотрим его черты и особенности. Танцовщица поднялась на пальцы, выпрямила ногу, спину и придала устойчивость шее. Другая нога, отделившись от пола, заняла место на перехвате. Все устремлено вверх, при легком и тонком соприкосновении пальцев с полом. Взяв форс руками, танцовщица делает круг, не срываясь с места. Таковы внешние черты обыкновенного пируэта. Нога упора, бедро и колено, образуют прямую линию, являющуюся осью вращения. При прямоте спины, шеи и головы, при установленном для равновесия корпусе общий вид танцовщицы в начальной стадии пируэта представляется волевым устремлением по линиям вверх. Только нога на перехвате дает элемент пластического излома, ощущаемого также в приподнятой — опять таки для равновесия — грудной клетке с одной стороны. Но все эти линии, прямые и линии излома, объемлет в процессе движения линия четкого, все охватывающего, идеального круга. Именно эта линия главенствует над всем, являясь окончательным подобием и ликом всей фигуры. Таким образом, взятое в целом, движение пируэта сочетает в себе линии всех порядков—прямые, ломаные, кривые и круговые. Но весь смысл движения, вся красота и сила фигуры, заключается в следующих двух моментах: прямая и ровная нога, белеющая в поле зрения публики, вонзилась в землю и стоит непотрясаемо на тонких пальцах, а кругом нее вихрятся круги — чистые, цельные, безошибочно-законченные, в общем потоке эмоционального ликования. Малейший срыв с места, едва заметное перемещение пальцев, недостаточность или преизбыточность форса, рассчитанного без математической точности, все это образует пробелы и промахи, нарушающие строгость классического рисунка. Неотрывность от места, прикованность движения к определенному пункту, вполне соответствует психологически волевому

смыслу исполняемого движения. Круг довлеет своему центру, в своем неотрывно беспеременном вращении на одном месте. Круги чувств также довлеют своему фокусу, своему личному первоисточнику, своему руководящему и все к себе притягивающему магниту. Центр же сам по себе остается неизменным: он один и тот же, неподвижный и вечный, в круговращениях совершающихся около него событий. Круг должен быть максимально правильным, в полном смысле слова самодовлеющим. Кривые линии сплошь и рядом уклоняются от определенного пути, мечутся в стороны, забирают пространства произвольно и непланомерно. Получается хаос, путаница, дезорганизованность, пластическая анархия. Одна только круговая линия, будучи правильнейшей из кривых, заключает в себе гарантию от всякого беспорядка. Но именно потому-то она и является тою последнею целью, к которой органически и математически стремится каждая производная кривая. Все стремится к кругу. Все жаждет войти в его мудрую уравновешенность, в его закономерный строй, заключивший в самом себе идею художественной бесконечности. Это притягательный плен для всякого разорванного в своей кривизне и чрезмерно напряженного в своей прямоте морального и пластического бытия.

Вот две черты пируэта, которые можно назвать верховными: неподвижность устоя и совершенство волшебного круга. Если в танцовщице нет кругов, с теми их высокими качествами, о которых мы говорили выше, то что это значит в переводе на общежитейский язык? Это значит, что танцовщица лишена прочного упора, устойчивости в своих настроениях, а также и чувства верной согласованности, соритмичности с своим собственным руководящим центром. Это значит также, что исполнительница не располагает и достаточным запасом энергии и пафоса, не умеет свиться бурей внутри себя, соразмеряя внутренние и внешние силы. Вот что такое танцовщица без пируэта, в котором участвуют прямолинейная мысль, кривое чувство, изломы сомнения и совершенный круг воли и страсти. Вот почему вырабатывание пируэта в классном зале является и выработкою характера, внутреннего строя души, укреплением тенденции к законченной полноте. Все должно стремиться к кругу, к возможности художественного эффекта, к эмансипации от холодной математичности прямых линий и сумбурной экстатичности кривых. В одном лишь круге ликование души человеческой приобретает свою особенную красоту и эстетику.

До какой степени органично заложен пируэт в природе человека, видно из замечательных слов, некогда сказанных мне М. Ф. Кшесинской: «Итальянки рождаются с пируэтом». Итальянская женщина, наследница римской матроны и, восходя к первоистокам истории апеннинского полуострова, замечательных этрусских дев, кажется нам и сейчас насыщенной не только воспламеняемостью романо-латинских рас, но и той врожденной приверженностью к цельности и круглоте, которая характеризует народ, создавший арку и свод. В этрусском искусстве все было кругловидно и все опиралось на незыблемый центр. К этому

центру тяготели всею грузною и вековою тяжестью своею высокие и величественные антаблеманы. Из этой же привычной верности центру родились и гигантские куполы будущих соборов и пантеонов. На этрусских корнях возникли и акведуки, покрывшие своей сетью альпийские горы и всю южную Европу, с разбрызганными их откликами даже в далекой Англии. Купол Браманте и Микель-Анджело есть только переработка древнего этрусского свода.

Вот где настоящий источник, в семье европейских народов, чувства круга, круговой энергии и законченной в своих границах пластической закономерности. Таковы итальянки, о которых с такою проницательностью говорила М. Ф. Кшесинская. Если же итальянки, трансформация этрусской женщины в современном южном облике, рождены с пируэтами, то это может свидетельствовать только о высшей одаренности их тел и сердец. Итальянка имеет репутацию прекрасной возлюбленной, отличной матери и жены. Если говорить на тему языком пластики, то черты эти предопределены уже в инстинктах, управляющих пируэтом. Итальянка пригвождена к своему месту, верна своему центру и кружится в своих чувствах не только с пламенным порывом, но и совершенно согласованно с самой собой. Этрусская дева, изображенная Пальма Веккио, довлеет себе, как круг — своему центру.

Свойственен ли пируэт русской женщине? Только частично, только в редчайших экземплярах. Я лично видел лишь одну русскую женщину с пируэтом, равным которому я не знаю ничего в современном балете. С большого, точно измеренного форса, В. А. Трефилова делала в «Лебедином Озере» пируэты в несколько кругов, без малейших затруднений, с гармонически равновесным выражением лица, правда, при исключительной поддержке Н. Г. Легата. Других таких пируэтисток я не встречал нигде. Обыкновенно даже замечательные танцовщицы, как Преображенская и Павлова, исполняют пируэты с лицом испуганным и с чувством неуверенности, разлитым по всему телу. Некоторым талантом пируэта наделена почему-то всякая танцовщица московского пошиба. Примерами этого типа являются Гельцер и Маклецова. Круги Гельцер были в свое время прямо замечательны: вихрь, страсть и сила, движение без единого, хотя бы легчайшего промаха — таков пируэт прекрасной московской балерины. Но при всем том пластика пируэта не является типичной особенностью обитательниц скифо-сарматских долин. Русская женщина, чудесный материал для психологического романа, слишком расшатанно-капризна и неуверенна в своих эстетических настроениях, слишком раздвоена между добром и злом во внутреннем строе своего характера. Пируэт же требует монолитности, ликования бесконечного, абсолютной цельности и верности руководящему центру.

Французская женщина, как и испанская,—разновидность романского типа, и потому пируэт не может быть ей чуждым. Однако строгая органичность итальянки ей не свойственна. Натура ее подверглась процессу вековой дифференциации духа, в результате чего получилась разорванность, мешающая синтети-

ческому вихрю глубоких страстей и чувств. Во всяком случае, французский пируэт, особенно в культивированных его формах, может служить образчиком удачного применения кругового принципа к несовершенному телу, прошедшему дисциплину парижской Академии Танцев.

Северная немецкая женщина кажется совершенно лишенною свойств пируэта. Однако, южная немка, особенно австрийская и баварская, кружится с подъемом в вальсах en tournant и в других жанрово-исторических танцах вращательного типа. Женщина австрийская, в частности венка, прямо замечательна в этом отношении: в круговом движении ее, если и нет особенной верности центру, то зато вздыхает захваченное вихрем пленительное тело и весело шелестит изысканный туалет. Но не надо забывать, что Вена — родина вальсов Иоганна Штрауса и Ланнера.

О пируэтах других народностей, как не характерных для изучаемой мною темы, я говорить здесь не буду.

ЧИСТЫЙ КРУГ



азберем пируэт по частям. Ради простоты возьмем для первоначального анализа маленький пируэт, с ногою на перехвате. Как он делается, шаг за шагом? Пусть ноги стоят в четвертой позиции на croisée. Пируэт во внутрь, en dedans. Правая нога сзади. Нога эта вытянута, вся ступня на полу. Корпус передан на левую ногу, которая упирается в пол, согнувшись в demi-plié. Вся эта поза является установкою на круг. Но установка была бы недостаточною, не гарантировала бы чистого круговращения, если бы во время самого движения правый бок не был вобран в себя, если бы грудная клетка с этой стороны не была приподнята настолько, чтобы вся тяжесть тела переместилась на левую ногу. Эти два момента нужно строго различать: момент установки и момент круговращения. Во время установки спина вогнута в пояснице, при несколько отклоненном вперед корпусе. В момент же вращения спина выпрямляется, бок приподнят в точно взвешенном расчете к ноге, стоящей на полу, приподнят чуть-чуть, чтобы обеспечить необходимую вертикальную устойчивость. По окончании же круговоротного движения спина опять перегибается к правому боку, т.-е. принимает нормальную, ровную, гладкую прямоту, подобающую стержню вращательной фигуры.

Эволюция спины в пируэте проходит три последовательных фазы: вогнутая в установке, она приобретает несколько искривленный характер во второй фазе, во время стремительного круга, и разглаживается окончательно во-всю возможную стройную прямоту в финале. Эта смена кривых и прямых линий и является тем, что на старинном языке балета называлось cambré — изогнутая кривизна. Эта изогнутая кривизна, это cambré, придает пируэту живую нервность, волевую насыщенность, какую-то земную напряженность, видимую даже сквозь геометрические очертания чистого круга. Все безукоризненно и волшебно по форме, но закон земного тяготения дает себя незаметно чувствовать на всем постранстве чудесной фигуры.

Мы забежали вперед в нашем последовательном анализе темпов движения. Правая нога поднимается на перехват левой ноги, и в то же мгновение правая рука делает размах и тем закручивает корпус справа налево. Получается пируэт en dedans. В начинающемся вращательном движении левая нога выпрямляется

и поднимается на полупальцы, если пируэт исполняется без поддержки кавалера. Интересно отметить роль рук в описываемой фигуре. В момент установки левая рука полусогнута на высоте груди, а правая откинута в сторону и объята внутренним напряжением. Во время же пируэтного движения левая рука слегка отодвигается в бок, на effacée, а правая, дав стремительный размах кругу, догнав левую, опускается вместе с нею в первую позицию. В самом пируэте руки сближаются между собою до пространства, соответствующего расстоянию между глазами.

Голова остается неподвижною и вовлекается в вихрь пируэта общим кружением тела. Глаза устремлены в одну точку. Публика получает впечатление двух мелькающих почти одновременно в ее кругозоре профилей. Роль глаз в пируэте огромная. Духовно-зрительное прикрепление к определенному пункту обусловливает психологическую устойчивость, параллельную устойчивости материального механизма. С закрытыми глазами не сделать пируэта, как нельзя его сделать и в темной комнате, хотя бы при этом спина была поставлена идеально и вытянутая на полу-пальцах нога превосходно держала весь корпус. Пируэт все-таки не выйдет, будучи лишен зрительной апперцептивной опоры. Близорукие люди никогда не отличались хорошими пируэтами. Нельзя делать пируэта в очках, или лорнируя окружающую обстановку. Непременно нужно, чтобы глаза были не только открыты для восприятия, но и самым активным образом прикованы к отправной точке пируэта, как пальцы прикованы к полу. Выражение глаз тоже замечательно в пируэте. Что-то серьезное, владычествующее, объемлющее все кругом повелительным взрывом волевой энергии, не только вонзающееся в пространство своим апперцептивным острием, но и опирающееся на него всею своею внутреннею тяжестью — вот что должны выражать глаза. Замечательная вещь! В пируэте, прикованном к земле, глаза открыты и функционируют интенсивно. Но в темпах элевации, в прыжках и полетах, глаза естественно сами собою закрываются. Вот явление духа: для духа глаз не надо. Иогансон говорил: «не смотрите на то место, куда вам следует прыгнуть. Смотрите туда не глазами, а ногами!» Так именно и поступал замечательный в свое время танцовщик Чекетти: он носился по воздуху с закрытыми глазами, нащупывая верные точки падения внутренним инстинктом, волением высших интуиций, которым открыто одновременно обозрение всех путей.

Еще две-три черточки, характеризующие роль глаз в пируэте. Если во время кругов оставить по возможности лицо в публике, то огромная вероятность, что пируэт выйдет. Упорная фиксация управляет движением, как своим рычагом, не дает ему рассыпаться, потерять устойчивость и компактность. Если же взгляд рассеян, бегает по сторонам, то всего вероятнее, что пируэт не выйдет. Апперцепция слаба, ось движения колеблется и ломается. Наконец, если направить взгляд на пол, если опустить голову во время круговращения, пируэт не удастся ни за что. Ось наклонена, а движение требует прямоты, апломба, устремления всего тела вверх.

Таков весь пируэт, во всех его составных частях. Начиная с пальцев и кончая глазами, все насыщено величайшею активностью. Пальцы или полупальцы должны врезываться в пол, как острие вращаемого штопора — иначе пируэт невозможен. Совершенно так же вертится и хорошо пущенный волчок, на своем неуклонно вертикальном острие. С этого пункта и начинается вся суть пируэта — неподвижного в пространстве вращения около оси. Малейшее отклонение в сторону уничтожает смысл и чистую строгую прелесть пируэта. Припомним замечательные пируэты Одиллии в pas d'action второго акта «Лебединого Озера». Пируэт украшен многочисленными фуэтэ. Но эти фуэтэ, при всем своем орнаментальном великолепии, самостоятельной роли не играют. Все поглощает волшебный круг. Все дело в нем. Если танцовщица не может выдержать пируэта на одном месте — мы уже отмечали это выше, — то она должна совершенно отказаться от такого соблазнительно-погибельного упражнения, как фуэтэ, ибо не всякой артистке балета дано быть Леньяни или Трефиловой.

Итак, ноги как бы материальным гвоздем прикреплены к земле. Но поднимемся выше. Нога ровная и прямая, как колонна, переходит в твердыню вращения — в спину. А спина, источник всякого cambré, переливается прямыми и кривыми линиями. Мы идем еще выше — к шее, к голове, к глазам. Здесь мы вступаем в область сознательной и волевой апперцепции, в которой переработались и осветились все мышечно-двигательные стремления рук и ног. Тут командует уже дух своим внутренним повелительным криком. А самый круг чист и волшебен. Он пущен с большой инициативной силой, в стремлении к безошибочной, беспромахной правильности, с разгоревшихся углей темперамента. Но он не теряет при этом нежной особенности своего женского выражения. В исполнении женщины круг шелестит летним ветерком, захватившим в своем вихре нежный и легкий цветок. Растительный лик женщины не теряется никогда, даже и в такие минуты, когда огонь чувств кружит ее в полузабытьи. И все вместе совершенно замкнуто, как крепость, с поднятыми мостами. Всем пожертвовано для чистейшей идеи круга. Все закреплено печатью аксиом. Геометрия торжествует в цельном общем впечатлении. Но жизнь и ликование сохранены в свойственных им художественно-поэтических чертах.

Замечательный исследователь Морис Эммануэль в своей книге «La dance grecque» делает в одном месте глубокомысленное замечание. Указывая на движения en tournant рядом с характеристикой разновидностей пируэта, Эммануэль говорит, что пируэт не имеет самостоятельного значения, если его рассматривать отдельно, а является только мгновенным украшением в составе других фигур, исполняемых en tournant. Здесь с идейной, а не с формальной точки зрения — капитальная ошибка. Пируэт не есть украшение. Он довлеет себе и сам едва терпит какие-либо украшения. В своем геометрическом облике, как это выяснилось раньше, он является идеальным примером, сокровенным образцом для всех фигур en tournant, как их внутренняя цель и пластическое

подобие во вне. Это подобие все покрывает собою, не дает видеть ничего реального, находящегося в его пределах, все захватывает волшебством кругового очарования. Все прямые линии, все апперцептивные устремления вверх, вся эта неотрывная пригвожденность к полу, — все это было бы бесконечно утомительно, если бы оно не было покрыто мягкими пеленами пластического вращения. В самом вращении есть какая-то утеха для сердца, особенно женского сердца, утонувшего в ликовании. На секунду, на пол-секунды, человек не видит своей трудовой апперцепции и смыкается в змеином кольце сладкого самочувствия без конца и предела. В такую секунду холодная геометрия сама является только импульсом в пластическом творчестве изумительной фигуры.

Таков пируэт — в его происхождении, структуре и значении.

EN TOURNANT



ращательное движение, en tournant, бывает трех родов: с поступательным перемещением тела в пространстве, в законченной форме пируэта и, наконец, в частичном обороте отдельных органов. Мы разсмотрим все эти варианты en tournant каждый особо, в виду важности такого различения в технике классического танца. На низком уровне, с маленьким прыжком, фигуры en tournant свойственны женским танцам. Делаемое же на высоком темпе, en tournant является преимущественной особенностью мужской героической хореграфии. Самое важное в en tournant первого рода это подвижность обеих ног и перемена их положения, чем эта фигура и отличается от всех видов пируэта. Я беру пируэт в обычном узком значении этого слова, еще не расширяя понятия en tournant до последних его пределов. В пируэте господствует линия круга, здесь же сменяют друг друга линии кривые, выделяющие и подчеркивающие исполняемую классическую фигуру. Весьма знаменательно, что мужской пируэт на полу, при узкости движения, без размаха в ширину, без тех нежно-растительных особенностей, которые свойственны партерному женскому кругу, неохотно даже называешь пируэтом — так он мало выразителен, бледен и комически слаб по сравнению с идеальным начертанием пируэта вообще. Но мужчины делают великолепные туры в воздухе, простые и многократные, которые ошибочно тоже называются пируэтами. Это — воздушная смена ног, changement de pied, в круговом обороте, en tournant. И тут стихия мужского темперамента и мужской героической техники, с оттенком акробатизмá, — вся налицо. Эти воздушные туры, эти очередные смены ног, производят иногда огромное впечатление на глаз, особенно в исполнении четком, бестрепетном и бездвижном в остановках на полу. Такие туры не в характере женщины, как не в характере мужчины эмоционально-волевые пируэты, украшенные фиоритурами нежной пластики. Мужчина не имеет подлинного пируэта на полу, но зато имеет ослепительные круговые обороты всех видов, законченных и частичных, технику en tournant, придающую шум, крик и блеск исполняемой фигуре. В пируэте геометрический круг на первом плане, а в en tournant сама исполняемая фигура танца, со своею живою индивидуальностью. В пируэте есть что-то неподвижно устойчивое, в en tournant кривая линия изогнутого тела бросается с одного

места на другое. Мы имеем пируэт с орнаментом фуэтэ: такой пируэт должен прикрепиться, как мы это видели выше, к одной точке в пространстве и, не отрываясь от нее, кружить ногой и телом в заданном количестве темпов. Все на месте, все пригвождено. Но можно сделать фуэтэ среди движений en tournant, по косой линии сцены, двигаясь сверху вниз безостановочно и беспрерывно. Это тоже один из ошеломляющих эффектов в практике en tournant, при чем само фуэтэ здесь на первом плане — носящееся вперед и вперед вращение ноги вокруг своей оси.

Рассмотрим некоторые виды en tournant. Можно сделать простой прыжок с круговым оборотом по прямой линии. К прыжку этому в финальном моменте легко присоединить самые различные фигуры. Делаются прыжки fondu тоже в круговом обороте. Женщина исполняет иногда пластическое ballonné в таком же круговом вращении. Для мужчины такое pas слишком разбрызгано и суетливо. Но вот фигура танца, которая в круговом обороте производит особенно яркое впечатление. Эммануэль рассказывает в своей книге, что греки любили делать движение en tournant с четвертой позиции, на воздушном темпе. В современном балете эта фигура, по мнению французского исследователя, затерялась, стерлась и вышла из употребления. Однако это замечание Эммануэля не совсем точно. Это croisée в воздухе есть не что иное, как pas de basque в круговом обороте. Это то самое coup de vent, с которым мы встречаемся у того же Эммануэля. Что такое coup de vent? Если ветер вскружит песок и воздух ударом своего порыва, то это и будет coup de vent. Если кто-нибудь войдет в комнату с неожиданною быстротою, как бы внесенный движением кружащегося ветра, то говорится, что он вошел en coup de vent. Но мы имеем эту редкостную фигуру и в классическом балете. В знаменитой коде третьего акта «Эсмеральды» М. Ф. Кшесинская проделывает именно это coup de vent, ослепительное круговое pas de basque на высоте, направляя свой танец, в диком темпе оркестра к рампе по диагонали сцены. Вот en tournant, полный оборот в воздухе вокруг оси, который и в публике поднимает ответные порывы восторга, шумящего кружным ветром сверху вниз.

Куранты «Жизели» ничто иное, как бесподобный арабеск en tournant. Что такое saut de basque, как не сочетание решительного, воздушного купэ с большим прыжком (jeté) в полном круговом обороте. Но имеется одно pas, чисто мужское, теперь редко встречающееся в аппарате и технике классического танца — револьтад. Механика его исполнения сложна и затруднительна. Нужно быстро перевернуться в воздухе, описав круг в три четверти, с горизонтально-вытянутыми на мертвой точке ногами и вогнутой спиной. Падение совершается на ту ногу, которая была выброшена порывным сгибом. С внешней стороны pas это очень похоже на saut de basque, но оно существенно отличается от него некоторыми весьма важными чертами. В saut de basque делается полный круг, тогда как в револьтаде мы имеем только три четверти круга. В saut de basque одна нога вытя-

нута слегка по диагонали, а другая на перехвате, тогда как в револьтаде обе ноги сомкнуты вместе на одно жуткое мгновение, перед окончательным их разрывом. Вообще, хореграфическая раскраска и тут, и там совершенно различна. Да и дух револьтада, мужской и героический, решительно отличается от мягкой пластики женского прыжка и полном круге. Фигура эта настолько трудна в исполнении, что Н. Г. Легат предпосылал ей обыкновенно подготовительный скачок с двух ног, при решительном трамплинном купэ на полу. Современный танцовщик В. А. Семенов, подготовляя фурорный номер для «Дон-Кихота», большой кабриоль вперед, наметил для его конца неожиданный револьтад. Конечно, кабриоль сам по себе куда проще сложной фигуры Легата, со скачком, с глиссадом failli, с заключительным купэ. Но зато револьтад Семенова кажется особенно мужественным и ослепительно импровизированным в героическом духе. После высокого кабриоля спиной к публике артист вдруг перевертывается к ней всем лицом. Без мужской энергии, без пафоса зверино-стихийной силы, такой фигуры не сделаешь, особенно если отсутствует при этом подготовительная установка. Легат же готовил свой револьтад для женщины.

Такова мысль и техника en tournant. Движение всего тела вокруг оси может сделать полный оборот, полное en tournant, и тогда это круговое движение называется пируэтом. Движение же отдельных частей тела, ног, рук, спины, корпуса, головы и глаз, вокруг их частных осей, может быть движением лишь en tournant в узком смысле слова, и одну четверть, в одну половину и в три четверти оборота. Нельзя кистью руки совершить полный оборот, полное en tournant, полное фуэтэ, а можно только повернуть ее максимум на 180°. Это именно не пируэт, а контрпостное движение, подобное по своим размерам вращательным движениям головы, талии и глаз, тоже ограниченным в своем масштабе. Эти все движения имеют чистый характер фуэтэ, хотя в номенклатуре балета их и не называют таким термином, относя его лишь к движению ног. Движение ног вокруг своих осей, ограниченное и частичное, вот что балет называет фуэтэ. Но это только движение en tournant в узком смысле слова. Этим своим характером фуэтэ отличается прежде всего от rond de jambe, которое является круговращением около воздушной оси. Rond de jambe может описывать какие угодно обороты целиком и свободно. Но если ось вращения располагается по ноге, то мы имеем чистейшее фуэтэ, замкнутое в своих пределах. Оно, как уже сказано, или испытывает стойкость пируэта и потому производится с прикреплением всего тела к определенной точке на земле, или же оно исполняется в общем движущемся потоке танца, по косой линии сцены, представляя собою первый вид en tournant, захвативший весь хореграфический мотив данного момента.

Вот несколько общих положений, вносящих биомеханическое обоснование в терминологию классического танца. В хореграфической культуре греков en tournant было особенно популярно. Все изгибы кривой линии, вся фило-

софия жизненных сломов, разломов и запутанных сплетений, вся острота играющего профиля — все это чудесно отражается в технике en tournant. Вы стали к человеку лицом, en face, и впечатление у него солидное и веское. Он может быть взволнован выражением вашего лица, но впечатление свободно от смутной тревоги. Однако, повернувшись к человеку боком, на полу или в круговом полете, и хлестнув по душе его своим профилем, мы вызываем резко неожиданное восприятие. Вся Греция была каким-то сплошным en tournant. Эти страстные cambré тела в чудесных скульптурных произведениях, в рельефах и в живописи ваз, были несомненно особенно выразительны именно в своих кривых оборотах, в своих en tournant. В эффектах en tournant Аспазия не могла иметь никаких соперниц. Да и вообще эллинская мужская и женская красота, именно благодаря культуре круговых оборотов, полных и частичных, должна была производить такое неотразимое драматическое впечатление. Не было в жизни геометрического круга, с его высшими успокоительными сенсациями, но было вращательное движение либо всем корпусом, либо отдельными частями тела, в живой темпераментной экспрессии. Этрусские девы несли в своей душе идею круга, а эллинские девушки и в Афинах, и в Спарте, и в далекой малоазийской Ионии, культивировали свободные оборотные движения то разрозненных, то пересекающихся между собою линий и тел.

Таковы потоки вращательных движений с их контрастными идеями в современных сочетаниях классического балета. Новый балет является наследником этих великих тенденций, завещанных ему греко-романским миром, который не единен, а контрастен, диалектичен в своих основных направлениях. Это наследство нашло в позднейших веках свое отражение во французском гении, значительно смягчившем все острое и резкое в конфликте античных потоков, придав классической культуре танца отпечаток манерной грациозности и сентиментальной слащавости. Круги уже сейчас не итальяно-этрусские на нашей балетной сцене, а en tournant — не честно и массивно эллинское. Замечательная техника первоисточников оказалась стесненною в корсетах и фижмах раннего и позднего рококо, в котором уже раздымились и в значительной части рассеялись свежие и чистые очарования классического типа. Так идея круга лишилась своей недосягаемой поэзии, а движение en tournant своей свободной, увлекательной и гипнотизирующей художественности. Но именно в этом умаленном, разбавленном и рассиропленном виде античное наследство и было воспринято нами из Франции. Круги на наших сценах, за редчайшими исключениями, слабы и несовершенны, а en tournant сбивается постоянно, даже и у замечательных танцовщиц, каких на наших сценах все меньше и меньше, в неприятную вычурную риторику.

Суммируя все сказанное о вращательном движении, установим нижеследующие общие принципы. Всякое вращательное движение вокруг оси, всего ли тела, или только части его, носит в балете название en tournant. Это — круговорот,

кругооборот или просто оборот в той или другой степени. Если во вращательном движении участвует все тело целиком, то почти всегда оно описывает полный круг, и такой круг, при неподвижности опорной ноги, называется пируэтом. Возражая Эммануэлю на эту тему, я имел в виду не формальную сторону дела, относительно которой не может быть никаких споров, а исключительно идейную. Круговая линия не может быть простым вариантом кривых линий, ибо она является таким же идеальным подобием их, как прямая линия является подобием всякого устремления вперед. Но и прямые линии, бесконечные с обеих сторон, в существе своем противоречат психике человека, питая лишь тенденции его духа. Все круглится и все завершается в круглении, и не только в одной области человеческого духа, но и во всей видимой вселенной, где движения небесных тел неудержимо вовлекаются в круговороты, причем тела эти летят по замкнутым орбитам и сами вращаются, описывая беспрестанно полные обороты вокруг собственных осей. Земля вращается вокруг своей оси, как волчок, и при этом передвигаетса, как волчок же, по круговой орбите около солнца. Можно предположить, что и само солнце, со всеми мирами его системы, в свою очередь вращается вокруг иного центра тяготения, — тот в свою очередь и т. д. и т. д. Все в мире движется en tournant, в полном или частичном вращении. Только видимый свет льется в безграничном эфире прямым потоком, обнимая все кругом своею животворящею силою. При этом мы отметили в круговом вращении, когда оно производится в балете, следующую черту. Волшебность правильного круга все собою закрывает. В пируэте на первом плане — сам пируэт, хотя бы он был украшен какими-либо деталями из мира хореграфии. Когда мужчина исполняет пируэт в воздухе, называемый обыкновенно туром, мы едва улавливаем, что он при этом производит changement de pied. Виден круг и только круг — и больше ничего. Как мы уже говорили, исполняется перемена ног, en tournant, но так как это en tournant производится всем телом, полным кругом, то глаз и приковывается только к периферической линии. Таков дух и смысл всякого пируэтного движения, исполняется ли оно мужчиною или женщиною. В женском полном en tournant преобладает растительно-пластический элемент, тогда как в полном мужском en tournant господствует начало героическое, активное, с оттенком красивого высокого акробатизма.

Если вращательное движение совершается лишь тою или другою частью нашего тела, оно не может описывать полного круга. Мы имеем тогда дело с en tournant в узком смысле слова. Сюда относится вращение головы, глаз, вращение рук, вращение талии, вращение ноги. Мы имеем в виду, как уже много раз подчеркивалось, движение вокруг собственной оси. Так, например, при пируэте голова остается неподвижною, хотя она и вовлечена со всем телом в общее круговое движение. Но когда речь идет о частичном движении отдельных органов человеческого тела вокруг их осей, то такой вид

en tournant должен получить в балете — для ясности и определенности лексикона — иное наименование. Движение головы вокруг оси может быть названо контрпостным. Такое же движение руки, с en dedans на en dehors, или наоборот, может быть названо фуэтэ. Фуэтирующие движения производятся ногою особенно часто. Когда мы имеем дело с таким частичным en tournant, полноты волшебного круга нет в поле нашего зрения, и внимание наше ничем не отвлечено от самой фигуры танца. Иные такие частичные en tournant требуют большой энергии, необычайной выразительности, и, производимые в классическом танце, на полу или в воздухе, переводят весь эпизод хореграфического момента из мира чистой пластики в мир животно-человеческих экзальтаций. Для такого движения требуется спина, прямая, как сталь, вышколенная техника бронзового упора, аэролитно-каменное очертание летящего тела. Такая именно сила была в молодом, безвременно унесенном от нас таланте Лиды Ивановой. Она металась в плоскости пола с мужскою энергиею и врезывалась в движениях en tournant в высоту, как камень воздушной струи.

ВИДЫ ПИРУЭТА



режде всего пируэт может быть сделан двояко: en dehors, во вне, и en dedans, во внутрь. Пируэт сделан en dehors, если при установке на левой ноге левое плечо движется вперед, в круговом вращении. Если же при установке на левой ноге движется вперед правое плечо, то мы имеем дело с пируэтом en dedans. То же самое относится к пируэту, исполняемому с установкою на правой ноге. В этом случае, если движется вперед правое плечо, то это пируэт en dehors, а если левое, то это пируэт en dedans. Но в обоих видах пируэта все части тела располагаются по возможности выворотно, с соблюдением основных принципов классического танца.

Открытый пируэт является в общих своих чертах как бы пируэтом на effacée, с легко и полностно развертывающимися частями тела. Впечатление исключительно жизнерадостное и возможно легкое, потому что движение производится от стержня, от pivot, вперед, а не навстречу ему, как в пируэте en dedans. Эта согласованность моторного процесса с направляющим рычагом и обусловливает открытый характер всего пируэта, его экспансивность. В закрытом же своем виде очарование пируэта получает другой характер. Действует противоположное плечо, чрезмерно напрягая корпус, все тело, направленное против естественного импульса вращения. Создается всеобщее croisée, как бы навязанное организму, которому так хотелось бы быть открытым, вращаться активно, как вращается пароходный винт при движении вперед. Пароходу может быть дан и задний ход. Винт будет вращаться, как вращался он и раньше, но все плоскости его окажутся в положении, противоположном нормальному движению. Всякий откупорит легко бутылку, вращая штопор в направлении его плоскостей. Но это не легко сделать, двигая штопор наоборот. Вот почему танцовщицы, делающие легко и свободно пируэт en dehors, часто затрудняются сделать его en dedans: тут нужно большее усилие воли, большая сосредоточенность и компактность общего движения. Развивая в себе технику пируэта, хорошо культивировать именно пируэт en dedans для шлифовки всей мускульной системы, участвующей во вращении. Так Леонардо-да-Винчи писал свои картины, свои манускрипты, преимущественно левою рукою, ученикам же

своим советовал равно упражнять обе руки — конечно, во имя того же принципа: вовлекать в оборот, по возможности, все части человеческого тела, придавая им гармоническую между собою согласованность. Главенство одной какой-либо части организма над другими частями может быть только случайным, благоприобретенным, а никак не органическим и пластически-естественным.

Пируэты делаются с форса, представляющего собою определенный запас круговой энергии. Запас этот рассчитан на заданное число оборотов тела вокруг его неподвижной оси. Если рассчет не верен, если форс слишком мал, то не получится то количество кругов, которое требуется для данного случая. Пируэт окажется жидким, неуверенным и слабым. Но форс может быть слишком напряжен, слишком насыщен, и тогда все движение окажется не натурально стремительным. Только гармонически согласованный расчет обоих элементов, потенциального напряжения и разрядительного акта, дает впечатление чисто и художественно исполненного пируэта. Таков принцип. Имея однако в виду, что совершенно точное, математически строгое исполнение его невозможно, тонкий художник пируэта всегда будет запасаться некоторым избытком форса, чтобы гарантировать кругу чекан. Так полагая сделать два оборота, он возьмет форс на три оборота. В. А. Трефилова брала форс на четыре круга, делая пируэт в три насыщенных энергиею оборота. Пользование форсом представляет величайшую трудность, являясь мерилом умения артиста соразмерять свои силы с возможностями исполнения.

Пируэты разделяются на две категории: на маленькие и на большие. Если нога на перехвате или около него, если она отбивает мелкие ударные батманы в плоскости пола, или же делает вращения в том же направлении, мы имеем ту или иную разновидность маленького пируэта. Если же нога в воздухе, на аттитюде, на арабеске, на второй позиции, на высоком тирбушоне, мы имеем пируэт большой. Что касается пируэта с выброшенной под конец ногой на воздушную вторую позицию (à la seconde), то я не буду на нем долго останавливаться. Вскользь скажу лишь, что по характеру своему он стремится только подчеркнуть равновесие тела при трудности и сложности движения. Он школен, гимнастичен, холоден и, в лучшем случае, может быть только добавочным штрихом в общей хореграфической схеме. Особенный интерес представляют большие пируэты других типов.

Какую пластическую идею воплощает пируэт с окончанием на аттитюд? Прежде всего необходимо отметить, что для такого аттитюда уже не потребуется особенной плавности в вынимании ноги. Такую растительную вибрацию здесь надлежит сгладить и заменить движением более порывным и динамически стремительным, в полном созвучии с духом пируэта. Но полученный в финале аттитюд придаст всему пируэту особую характеристику. Правильная линия круга вдруг разрешилась в линию ломаную: к эмоциональному кругу прибавилось выражение ищущей, колеблющейся и сомневающейся мысли, с неизбежным

оттенком тонкой меланхоличности, столь свойственной всем вообще изгибам тела, в частности, аттитюду. Аттитюд этот может быть сделан вобранно и открыто, на croisée и на effacée, allongée и на тирбушон, что только подчеркнет в ту или другую сторону пластический финал пируэта. Пируэт может быть окончен на арабеск. Арабеск это уже прямая линия мысли, не ищущей и не сомневающейся. Если круг, идеальное подобие всех кривых, разрешился волшебной прямой, тоже пределом линейных измерений, то мы имеем фигуру особенно патетическую по эффекту и смыслу. Вдруг из пламенного круга вытянулась указующая стрелка курантов, еще бездвижная, еще только дышащая готовностью движения, но уже гипнотизирующая и волнующая. Такой пируэт на арабеск восхитителен на сцене, особенно если нога длинная, фасонная, выразительная в своем классическом рисунке. В таком финале А. П. Павлова достигала эффектов истинной гениальности.

В пируэтах на аттитюд и на арабеск даны в чистейшем виде средства выявления женского лика со всеми его очарованиями. Круг правилен, но мягок. В душу брошен хмель, как камень в воду, и на поверхности заиграли, плывут и расплываются круги. Это суть движения, его центральная часть. Тут опьянение лика в чудесном ликовании — около одной точки. Но из расплывшегося круга родилась линия ломаная или прямая: ликование как-бы продолжается, но характер его изменяется. Стремление и ожидание заменили упоение, но бесконечность упоения в круге, пройдя через трепет аттитюда, находит свое успокоение в струнном протяжении прямой.

Что касается пируэта с орнаментом высокого тирбушона, то здесь приходится отметить нижеследующее. Тирбушон есть в сущности ничто иное, как аттитюд впереди. Но аттитюд этот, идущий к нам из Греции, исполняемый обыкновенно в танцах сатиров и фавнов, имеет в общем скорее жанровый характер, чем строго-классический, особенно если ослабить в нем черты выворотности. Следуя за Дункан, Фокин широко использовал в своих постановках этот мотив. Вот почему пируэт на тирбушон и производит на глаз более или менее экзотическое впечатление, вполне соответствующее бурнопламенному темпу вращения. Это особенно видно в пируэте renversée, к изучению которого мы и переходим.

Это очень замечательный пируэт, редко практикуемый на современной балетной сцене. Он делается обыкновенно en dedans, в два полных круга. Один круг исполняется с нормальным аттитюдом. Сейчас же затем, без остановки, в следующем круге, нога выбрасывается вверх высоким тирбушоном, чтобы, в заключение пируэта, развернуться мягким батманом на большой второй позиции, слегка, чуть-чуть, но все же ощутимо на effacée. Все удивительно в этом безумно экстатическом пируэте, в котором классические и жанровые мотивы сплелись между собою неразрывно. При подготовке к пируэту одна рука полусогнута перед грудью, а другая открыта вбок — для

взятия соответственного форса, с утонченным расчетом на вращение, превышающее два круга. При переходе аттитюда на тирбушон руки поднимаются наверх полукругами и на одну секунду застывают в поле зрения глаз. Над головой образуется род короны, венчающей чудесное движение. В последнем же моменте руки складываются, трепетно и нервно, стойкой рамой около лица. Таков выразительный танец рук в этом пируэте. Но идем дальше в изучении его пластических деталей. В момент аттитюда корпус несколько отброшен вперед. В следующее же мгновение, когда аттитюд сзади переходит на аттитюд впереди, корпус изгибается и склоняется к тирбушону. Это экспрессивнейший момент в пируэте. Перед нами рельефнейшее cambré. Затем голова и глаза. В начале пируэта, во время аттитюда, артист стремится держать голову так, чтобы лицо смотрело в публику. Между ним и театральным залом протягивается линия прямой апперцепции. Во время же тирбушона, гармонируя с корпусом, голова сгибается вниз и вбок. В последнем моменте голова отклоняется от ноги, сделавшей высокий мягкий батман на effacée. Глаза глядят вначале прямо перед собой, потом — вниз, к тирбушону, и, наконец, устремляются вбок и немного вверх.

Таков этот пируэт во всех его деталях. Тирбушон в нем играет жанровую роль. Здесь в круговращении мы имеем сочетание всех решительно линий, но линии кривизны и излома почти заслоняют собою геометрическую периферию. Вот где Греция, с ее чудесными кривыми и триумфами cambré, могла одерживать свои величайшие хореграфические победы, превыше не только Египта, но и всего тогдашнего Востока. Как я уже говорил, в современном балете пируэт renversée почти не практикуется совсем. Этим именем ошибочно называют обыкновенно круг спины (tour de rein), с изгибом ее в описанном типе — en tournant. Таким был замечательный круг Преображенской в «Раймонде». Но это не был охарактеризованный нами пируэт renversée.

Эммануэль говорит в своей уже названной книге, что пируэт практиковался в древней Элладе и что механизм его исполнения мало чем отличался от современной его техники. Сюда необходимо однако внести существенную поправку. Греки едва-ли исполняли пируэт в нашем смысле слова, с соблюдением кругового принципа, им чуждого. Но если не был у них в ходу пируэт в геометрическом его начертании, то пируэт полужанровый, полуклассический, по нашей терминологии, несомненно у них процветал, не говоря уже о движениях частей тела en tournant, которые там господствовали. Нельзя и представить себе танца вакханок, сатиров и фавнов без пируэта на тирбушон, без героических и акробатически-смелых en tournant.

БЛАЗИС



своей книге под названием «Кодекс Терпсихоры» Блазис сообщает нам, что пируэт достиг большого технического совершенства благодаря трем знаменитым танцовщикам — Добервалю, Гарделю и Вестрису. Двух последних артистов Блазис называет даже изобретателями пируэта. Все это не совсем точно. Пируэт идет, как это мы видели на предыдущих страницах, из глубины веков и, во всяком случае, широко практиковался, хотя и с оттенком жанрового характера, в искусстве античной Греции. Это была разновидность кругового движения, которая отнесена нами к категории en tournant в узком значении этого слова. Но Блазис не устанавливает здесь никакой классификаци, и можно думать, что он имеет в виду чистый пируэт. Если от Греции восходить дальше, в глубь истории, к истокам самой культурной Эллады, мы несомненно найдем виды пируэта и в долине Нила, хотя и тут мы, по всем вероятиям, имеем дело с вращательными движениями в духе en tournant, с оборотами частей тела в три четверти, а не с законченными периферическими начертаниями. Стремление к профилю было в Египте еще, может быть, интенсивнее, чем в Греции, и могло иметь даже и иератические основания. Вся рельефная живопись Египта, как поминального, так и изобразительного характера, знает только профильные рисунки и позы. Если при этом туловища, в частности плечи, показываются изображенными en face, то это только потому, что египетские художники не знали раккурса и не имели никакого представления о перспективе. Затем, нам известно, что еще в 1766 году молодая танцовщица Гейнель и танцовщик Фервиль, явившись из Штутгардта в Париж, изумили французскую публику исполнением пируэта на пальцах одной ноги. Таким образом, Вестрис и Гардель могли оказаться только усовершенствователями не ими открытой формы уже существовавшего пируэта. Можно предположить, что пируэт молодой пары танцовщиков был и в самом деле чем то новым в искусстве танца, внеся в него элемент правильного геометрического круга. Это было время увлечения романтическими идеями, господствовавшими во всех областях германского искусства. Сам Штутгардт был одним из центров нового эстетического движения. Хотя романтизм и может облекаться в национальные черты быта, он представляет собою однако явление универ-

сальное. Романтизм есть переживание и мышление тем духа в терминах природы, и при том природы, взятой не в ее случайных и зыбких частностях, а в ее преображениях. Круг является подобием всех кривых линий, и потому естественно, что он сделался формою классического танца той эпохи. Писания Новалиса, Тика и Брентано, если перевести их на язык живой пластики, представляются такими же словесно-круговыми идеализациями, какими явились в духе времени пируэты танцовщиков из Штутгардта на арене парижской сцены.

Блазис рассказывает о себе, что сам он мог бы считаться создателем некоторых видов пируэта, имевших в тогдашней публике большой успех. Пируэты эти он описывает подробно. Один из них производился следующим образом. Блазис делал пируэт в три оборота на второй позиции (à la seconde), после чего нога и руки переходили в арабеск, с новыми тремя или четырьмя кругами в том же положении. «Исполненный с возможною четкостью пируэт этот, говорит Блазис, производил очень красивое впечатление». По описанию артиста-балетмейстера, он исполнял пируэт чуть ли ни в семь кругов. Это неправдоподобно и без чужой поддержки едва ли возможно. В пируэте Блазиса мы очевидно имеем дело с двумя разновидностями кругового движения, требующими технической ловкости. Повидимому он делал один полный геометрический пируэт в три круга, после чего продолжал вращение с легкими подпрыгиваниями опорной ноги (temps levè), которыя он мог-бы длить ad libitum. Таким образом в этом исполнении непрерывность фигуры исчезала после третьяго круга. Такую сложную фигуру танца мы сейчас постоянно встречаем на балетной сцене в исполнении виртуозно даровитых артистов. Это именно типично-мужская фигура, рассчитанная на порыв, размах и силу. Фигуру эту особенно возлюбил московский танцовщик М. М. Мордкин, и ее, по всей справедливости, следовало бы называть фигурою Блазиса. Мы представляем себе эту фигуру исполненною в следующей постепенности: сначала Блазис с одного затаенного дыхания, одним синтетическим напряжением воли, производил безупречные геометрические круги, вынося при этом ногу на à la seconde. Это был чистейший пируэт с неподвижною на одном месте осью вращения. А за этим следовали темпы вращения уже несколько иного типа, с колебаниями и перемещениями тела, с простертой в арабеске ногою, все в типе и духе en tonrnant. Другой пируэт того же авторства имел такой вид. Сделавши несколько оборотов на второй позиции в воздухе, Блазис опять переводил ногу на арабеск. Корпус он вытягивал и наклонял вперед в меру возможности. Голова и руки следовали *тому же движению*. Трудность этого пируэта заключалась в том, что круговращение сразу обрывалось и тем [illegible] тела на каждом повороте. По описанию Блазиса, пируэт этот производил волшебное впечатление: казалось, что тело артиста поддерживается чьей то невидимой силой. Едва ли это тоже чистый пируэт в геометрическом смысле слова. Мы и тут

повидимому, имеем дело с разновидностью фигуры en tournant, особенно блестящей и ослепительной в мужском исполнении.

Со времени Блазиса пируэт прочно утвердился на балетной сцене всего мира. В технике монументального adagio он играет особенно выдающуюся роль. Он является его центральною частью, и разновидные формы мягкого батмана служат лишь его окружением. В adagio тело танцовщицы развертывается во всех возможных направлениях. Иногда оно открывается и распахивается в частичных своих обнаружениях. Но жизнь adagio в целом есть сплошная эволюция наростающего откровения женского лика, достигающая своего апопея в пируэте. Тело развертывается во множестве батманов développé, в многообразных вращениях ноги, в темпах взлета на руки кавалера, с новыми вибрирующими батманами. А все вместе прикрывается дымным солнечным сиянием геометрической фигуры. Все отпадает, все тает, все ускользает, оставляя в лицезрении и в памяти один лишь ликующий круг. Но как уже сказвно выше, пируэт доступен далеко не всем артистам. Как для прыжка нужен внутренний полет духа, так для пируэта необходимо этрусское чувство круга, врожденное или с трудом и только частично приобретаемое. Эпоха со своими коллективными флюидами, конечно, не может здесь остаться без влияния на артиста сцены. Некоторые времена сами-по-себе создают в настроениях романтическую фигуру круга, гармонирующую со стремлением всех кривых к их пластическому первоисточнику и подобию. Другие времена напротив действуют на такую тенденцию разрушительно, ломая и коверкая классическую чистоту искусства. Все в изломах и искажениях, в искривлениях и обрывках. В такие времена пируэт может угасать. Но отвечая неистребимой потребности духа, пируэт будет воскресать каждый раз, как только будет попадать в благоприятный для него поток идей и чувств. Пируэт был в зародыше в древней Элладе, не пропадал в театре средних веков и расцвел в эпоху романтизма пышным, еще не увядшим цветком.

Одна из самых главных особенностей, отличающая en tournant в узком смысле слова от пируэта, это то, что в круговом обороте первого типа мы всегда имеем дело с неполным кругом, а только с его долею. Никогда человек тут не возвращается к своему первоначальному положению. Он предстает зрителю в том или другом моменте исполненной им части круга, при чем вращение не переходит за пределы трех четвертей. Полного круга частичное en tournant не достигает и к нему не стремится, и потому движение это не есть стадия пируэта в широком смысле слова, а некоторая самобытная форма танца, которая существовала, существует и будет существовать рядом с пируэтом. В en tournant сказывается активность духа, всегда идущего изломами от цели к цели, резкими катастрофическими вознесениями и перелетами, и только достигнув последних своих верхов, он вытягивается в прямую магическую линию. В пируэте же выражена эмоциональная буря, круговоротная и завер-

шенная. Экстатические эпохи в жизни человечества благоприятствуют воспитанию пируэта, а активные манифестируют себя в шумном, бурном, идейно-революционном en tournant.

Иногда балетному зрителю, даже искушенному в тонкостях классического танца, трудно определить, видит ли он пируэт или одну из форм en tournant. В «Жизели» имеется одна замечательная хореграфическая подробность, выходившая всегда с незабываемой красотой в исполнении Т. П. Карсавиной. Артистка вынимает ногу в большом développé вперед, стоя спиной к публике и танцуя при поддержке кавалера. И вдруг стремительным движением она оборачивает корпус, открываясь лицом к публике. Développé контрпостным актом превращается в арабеск. Вся эта фигура в целом есть несомненно фигура en tournant. Оборот совершен не полный, а в три четверти. Нога упора не была сама по себе осью вращения, — ось эта переместилась в корпус. Таким образом здесь отсутствуют два главных, два категорических условия пируэта. Всякое сомнение устраняется: перед нами фигура en tournant. Но как уже сказано выше, движение en tournant, превосходное в единичных иллюстрациях, становится риторически - утомительным, когда оно делается коллективными пачками и многократно по манежному кругу сцены. Получается нежелательное впечатление какого то бессодержательного циркового упражнения.

КУРАНТЫ



В экзерцисном зале, на середине его, складывается все adagio в целом. Пируэт является только апогейным моментом этой части будущего сложного дуэта. К постановке пируэта приступают обыкновенно лишь на четвертом году обучения, делая это с осторожностью, с медленною постепенностью, шаг за шагом. Сначала проходится только установка — préparation — на эту фигуру, при чем предварительные для пируэта упражнения продолжаются в течение всей второй половины четвертого года, когда другие части adagio изучены уже в самых различных направлениях. Лишь на пятом году мы имеем первые попытки полного пируэта в один круг, большого и малого масштаба. Но и здесь педагог соблюдает строгую постепенность в наростании трудностей. Сначала он приучает учащегося к движению en tournant, в одну четверть и в половину круга, en dehors и en dedans, и только потом, когда танцовщица приобрела уже способность вертеться хотя бы частично на неподвижной оси, педагог приступает к дальнейшим эволюциям полного пируэта, все же и тут ограничивая его лишь одним кругом. Пируэты в два и в три круга, представляющие величайшую трудность, становятся достоянием лишь последних, решительных годов обучения. И как мы видели выше, несмотря на курс прохождения фигуры в течение нескольких лет, мы имеем мало артистов, овладевших сущностью и техникою кругового вращения в совершенстве. Если adagio в целом разоблачает пластическую индивидуальность танцовщицы, то именно эта часть его, пируэт, подчеркивает его тяготение к окончательной завершенности. Все остальное в adagio может быть сделано с ослабленным волевым интересом, с леностным пафосом проходящего настроения, — один лишь пируэт потребует расчетливого, апперцептивно-сознательного использования всех имеющихся у танцовщицы в распоряжении средств, не только хореграфических, но и психологических. Тут сияет лик танцовщицы, и танец вносится в подвижную раму круга. У иных танцовщиц, особенно из числа крупно одаренных, пируэт часто не выходит на середине экзерцисного зала. Человек не имеет импульса к настоящему форсу, и апперцепия его тоже не возбуждена, не поставлена на место необходимостью призывной минуты. Но на сцене, среди игры многообразных сил и поднимающих токов, несущихся из зрительного зала, танцовщица вдруг

обретает внутреннюю и внешнюю крепость. Она вонзается глазами в определенную точку пространства и, укрепившись пальцами в пол, сообщив спине необходимый апломб, отдается круговому порыву со всею ассигнованною на это энергиею. Но бывает и наоборот. Пируэт выходит в экзерцисном зале и кончается плачевным фиаско на сцене.

Описывать все части adagio нет никакой необходимости. Оно тоже наростает с годами школьного обучения, соединяя все виды раскрывания и развертывания пластического содержания тела. Преобладающим мотивом, проходящим даже через финал пируэта, является мягкий развернутый батман, во всех его видах. Можно сказать, что это цепь различных développé, собранных великолепной гирляндой для отдельной фигуры. Существуют артистки, специально одаренные способностью к этим développé, преимущественно перед другими артистками, если ноги их—длинные, фасонные и классически сложенные, с счастливым вибрирующим подъемом,—вынимаются с должным умением и красотой. Мнение о том, что тут именно сказывается вся полнота артистического таланта, надо считать по меньшей мере преувеличенным. Не талант в точном смысле слова проявляется в adagio, а растительная сущность танцовщицы, которая может быть ярко выражена в человеке и при отсутствии таланта. Тем не менее следует признать, что, не представляя собою станции для обнаружения таланта, качества батмана все же являются решающими в вопросе о пригодности учащихся к классическому танцу, потому что они представляют собою условие в достижении главной его цели — открыть и развернуть в человеке его хореографический лик.

Одна фигура в adagio привлекает наше особенное внимание. Сделавши большой батман вперед, на льющемся зыбком темпе, танцовщица откидывается иногда на руки кавалера с вытянутыми и сомкнутыми ногами. Фигура эта не имеет до сих пор никакого специального наименования. Я решился бы назвать ее остановившимися курантами. Куранты жизни, только что пробившие свой час, остановились, и стрелка их лежит неподвижно. Тут истома фантастической любви и ее мгновенное упокоение. Редко кому удаются на сцене такого рода фигуры. Бездвижное в полузабытьи тело насыщено внутренним движением и дышит памятью прошлого. Эти остановившиеся куранты представляют собою как бы простертый на полу арабеск и заключают в себе все черты, все особенности замечательной фигуры, хореграфического пролога ко всему дальнейшему. С рук кавалера, отдышавшись во внутрь, танцовщица должна подняться с лицом как бы новорожденного существа, переходя от скрытой жизни хризалиды к более деятельной, хотя все еще фантастической, жизни разумно-животного существа. В сказочной буре движений никогда не пропадает черта растительной пассивности, растительного сна, как бы высоко ни взлетела танцовщица в темпах элевации, как бы широко ни раскидывалась она в струях партерного танца. Куранты все время бьют и останавливаются, звонят колокольчиками

и замирают. Колокольчики поют в саду и постоянно заглушаются травяными и цветочными шелестами окружающей флоры. Таково именно adagio в классическом балете. Все поет, все ликует, все свистит соловьиными голосами. Музыка гудит-гудит на высоких скрипичных нотах. Но все это облечено дымным покровом сновидений, все расплывается и тает, сохраняя при этом очертания величественного монумента. Масштаб грандиозен как в строительстве, так и в распадении. Облака бегут и плывут в безграничной тверди.

Еще одна фигура заслуживает особенного внимания. Уже на втором году обучения танцовщицу заставляют проделывать на середине зала экзерцисные куранты для развития шага и устойчивости в теле. Она выбрасывает ногу на вторую позицию и обходит ею весь круг последовательно по четвертям. В зале это делается на медленном темпе, с педантическою размеренностью и неспешностью. На сцене же фигура эта может быть дана в стремительно-быстром темпе, как мы это видим в «Жизели». Оживающая Жизель вертится прерывистыми дугами круга, вытянув ногу в арабеске. Это — настоящие куранты проснувшегося существа, куранты любви в ее последней новой фазе. Фигуру эту пробовали называть самыми разнообразными именами, фиксируя то одну ее часть, то другую. Но синтетически ее можно назвать только курантами. Здесь стрелка движется по циферблату, как секундная стрелка у часов, тикая и ритмически отбивая свои хронометрические доли.

POST SCRIPTUM



аков общий тип adagio в нашей обрисовке. Учащиеся собирают свои силы, пластические и хореграфические, чтобы вступить с ними в последнюю часть классного экзерциса — в аллегро. В аллегро же мы встретимся с новыми мотивами танца как партерного, так и элевационного, дающими материал для сценических вариаций и код. Вообще надо сказать, что экзерцис, взятый в целом, у палки и на середине зала, заключает в себе все элементы балета — не только классического танца в узком смысле слова, но и танца характерного и жанрово-исторического, сплетенного с античными формами в один букет.

Мы начнем наше изучение с простейших наблюдений над шагом, прыжком и полетом, чтобы, восходя все выше и выше, перейти затем к анализу сложнейших и труднейших форм сценического движения. Только пройдя этот длинный путь, мы получим под конец весь фонд, весь материал для заключительного вывода.

АЛЛЕГРО

ШАГ



вигаться с места, ступая ногами, значит ходить. Процесс ходьбы слагается из двух элементов, автоматического и сознательного. Напряжение организма при этом испытывается лишь в момент стояния на одной ноге, другая же нога при этом движением, подобным движению маятника, перемещается вперед. К роли маятника призывается попеременно то одна, то другая нога. Таким образом процесс этот, в высшей степени однообразный и частью рефлекторно непроизвольный, настолько усваивается телом и становится привычным, что почти перестает сознаваться. Если человек идет по опасной дороге, например, скользкой, или среди ям и рытвин, он обращает внимание на каждый свой шаг. Так же осторожно, апперципируя каждое свое движение, он переходит улицу, по которой носятся экипажи и автомобили. Иногда, прячась от кого нибудь, человек взвешивает каждый свой шаг. Равным образом следит он за своей ходьбой, если идет под руку с дамой или с больным. Наконец, фат или франтиха, гуляя по бульвару, стилизуют свое продвижение в целях шика и кокетства, или чтобы обратить на себя внимание. Вообще же говоря, хождение наше носит характер бессознательный и автоматический в такой степени, что даже возможны случаи, когда человек возвращается со службы домой, едва замечая пройденное им пространство. Но отсутствующее или минимально присутствующее сознание восполняется в ходьбе ярким индивидуальным моментом, в котором сквозят и характер, и темперамент того или другого человека. В движении имеется походка.

Походки бывают весьма разнообразны, определяя личность человека. Есть походки вольные, музыкально-ритмические, как если-бы человек писал красивым легким почерком узоры по земле. Идет вперед мягко и едва приметно отрываясь от земли. Точно сама земля симпатически подталкивает его и помогает итти. Это чудесная походка, свойственная обыкновенно молодым людям, со свежими и упругими мускулами, с незамутненными, светлыми душами, в которых играют и переливаются солнечные блики. Такой походке можно естественно противопоставить походку грузную, тяжелую и нудно-прилипающую к земле. Каждый шаг тяжко отрывается от почвы и, ценой больших усилий, двигает тело вперед медленным темпом. По земле катится какой то большой

шар, с грохотом и шумом, не оправдывая ничем захваченных и побежденных пространств. Некоторые черты походки определяются большею или меньшею открытостью ног. Иные люди ходят быстрым, торопливым шагом, перемещая ступни все время пальцами вперед, без малейшего их раздвижения по сторонам. Человек ходит по безукоризненной, прямой линии, без качания тела, весь деловитый, весь устремленный к определенной цели, с благожелательно приветливым и достаточно серьезным видом лица, как если бы он шел на торжественный семейный праздник. Это в своем роде замечательный тип ходьбы: замечательна в нем черта мелкой рассыпанности и бисерной отчетливости на проходимом ровном пути. Смотришь и настораживаешься. Не совсем безопасным кажется такой человек, каждое движение которого сознательно, нарочито и волюнтарно до последних мелочей. Он уже ушел в другую комнату, но на полу осталась калиграфическая запись его ног. Человек этот себе на уме, но ум его лежит на полу.

Есть походки приятно-выворотные, спокойные и размеренные. Некоторые походки, шелестящие и шаркающие, обнаруживают экспансивный темперамент человека. Походки с притаптываниями, точно отбивающими ритм барабанным боем, свойственны людям самоуверенно-практическим. Купцы переваливаются по сторонам, грузно и чинно, ступая ногами по медвежьи. На каждом шагу мы встречаемся с походками деловитых и озабоченных людей, несущихся к своим местам и занятиям, походки рассеянных ученых, мечтателей и поэтов, походки художников, озирающихся по сторонам. Все эти люди ходят точно глазами, а не ногами. Если уловить рисунок таких походок, то мы получили бы спутанный и размазанный зигзаг, лишенный отпечатка самостоятельности и содержательности. Мужики ходят с присущей им серьезною размеренностью, передвигая ноги массивно, выдержанно, с постоянным намеком на мягкое сгибание. Такая походка свидетельствует о том, что и в душе совершается параллельная, медлительная и обдуманно последовательная работа на всегда важную тему быта. Ходит человек вперед и вперед, а за ним тянется широкой полосой его тяжкая и хлопотливая душа. Л. Н. Толстой изумительно описал, как мужики, не считаясь с условными пустяками, благовоспитанно в своем роде направляются в любой открытый вагон стоящего на платформе поезда, не справляясь о классе. Это и есть деловитая походка мужика: безглазая, задумчивая и не имеющая в себе никакой купеческой оглядки и манерной осанки. Еще упомяну о преобладающей походке дам, где особенно ярко выражен бывает элемент гармонического раскачивания тела и глиссадного шаркания ноги. В общем женских походок чрезвычайно много, и наблюдательный глаз обыкновенно легко распознает, идет ли девушка или какая-нибудь мать семейства, даже если не видит их лица. Девушка идет прыжком, не раскидывая ног. Матрона же шагает мягкой, нежной ступней, обвевающей каждую пядь пространства, точно прилепляясь к земле, точно прижимаясь к ней на приятные летучие секунды. Во всем — глиссад, привычная

мягкость походки и телодвижений. Вот где глаза в самой походке почти совершенно не участвуют. У них иные задачи и функции: глаза матроны наблюдательны по отношению к другим женщинам и кокетливы по отношению к ней самой. Каждая женщина, как бы серьезна она ни была в быту, является экземпляром боттичеллиевской флоры, сыплющей цветами на всем своем пути. Сколько улыбок из глаз, сколько кокетливо свитых гирлянд на каждом шагу людной улицы! Если бы все эти рассыпанные цветы собрать воедино, не хватило бы никаких корзин.

Таковы многообразные походки человека и такова роль в них безотчетности и сознания. Мы видим всего человека в его типических чертах, и тогда, когда он и не думает себя обнаруживать. Он весь в секрете. Все мысли его запечатаны. Он мчится куда-то со спрятанным под полой разбойным ножом. Но тонкий глаз опытного наблюдателя видит и чует его тайну. Женщина идет на свидание— вы это чувствуете. Идет ублаженная, телесно и душевно, со свидания — Мопассан и это замечает. В «Анне Карениной» Толстой провидит всю романтическую карьеру своей героини и намечает весь ее путь до конца с того самого момента, когда она, слегка уже взволнованной походкой, выходит из вагона железной дороги, с вибрирующей улыбкой около рта, и смутно рассеянным шагом направляется с Вронским по вокзальной платформе. Походка говорит, походка стучит, походка поет, походка изобличает. Походка Дмитрия Карамазова длительно-растянутая. Походка Грушеньки кошачья - интимная, с нежным изгибом. В походке Версилова, при трепещущей шевелюре, угадываются черты ослепительного безумия. В походке Раскольникова видны все фазы его внутренней драмы. Походка Ставрогина лошадиная, походка Свидригайлова пьяно-угарная, угарно-элегантная и мучительски-чувственная, с оттенком садических грехов и побуждений. Так бесконечно индивидуальны и изобразительны человеческие походки, желает ли этого человек, или не желает. Характер его сам по себе выступает в пространственных его продвижениях вперед.

БЕГ



Не надо смешивать бега с быстрой ходьбой, с продвижением вперед ускоренным шагом, учащенною перестановкою ног. Такая поспешная перестановка ног еще не есть бег. Чтобы обозначился бег в существенных его чертах, необходимо к ускоренному движению прибавить еще и момент хотя бы и легкого, невысокого прыжка, то, что в балете называется темпом элевации. Только при этом условии быстрая ходьба обращается в бег. Но элевация тут непременно волевая, апперцептивная, целесообразная и практически сознательная. Мы говорим в просторечии: человек без толку бегает взад и вперед. Этим мы выражаем сугубое осуждение его бегу, который должен быть прежде всего толковым, т. е. имеющим непосредственную цель. «Хорошее слово лежит, а худое бежит», «Добрая слава лежит, а худая бежит» — какое этими поговорками проведено различие между спокойным состоянием предмета и легкой его переносимостью с места на место при известных условиях! В поговорках подчеркивается стремление зла к бегу, к ближайшей пропаганде, к скорейшему распространению себя. Человек бежит без оглядки, что есть духу, во всю мочь, только побуждаемый страхом, в стремлении отделить себя от места опасности, от огня, от воды, от нападения. Повсюду определенная апперцепция, волевой порыв, в который вкладывается весь человек, со всеми его характерными особенностями. Можно ходить без намерения, но нельзя без намерения бежать. В ходьбе человек свободно располагает не только своим настроением, но и частями своего тела. Голова его может при этом, не участвуя духовно в ходьбе, быть обращенной в сторону и занятой разговором. Весь процесс ходьбы рисуется нам безмятежным букетом ассоциаций, в котором пластические и психологические мотивы переливаются в естественном ритмическом чередовании. Не то в беге. В беге человек сплачивается в один волевой комок, брошенный к непосредственной цели. Все остальное забыто, откинуто, заслонено. Теряя в беге мелкие черты своей индивидуальности, какие нибудь особенности своего обычного облика, человек проявляется здесь во всей энергичной полноте своего хотения и практического разумения. Выступает вперед весь его темперамент, все духовное его наличие в своих предельных чертах и ограничениях.

Иначе бежит равнодушный зевака, иначе бежит Новая Элоиза у Руссо, чтобы спасти тонущего ребенка. Солдат бежит с поля сражения иначе, чем он бежит, аттакуя врага. Народ русский, большой знаток и того, и другого бега говорит: «Бег не честен, да здоров, не красен бег, да здоров». В аттаке солдат бежит вперед, с подъемом всех своих сил, с внутренним ура, пожирая глазами все, что отделяет его от цели — землю, воздух, предметы, все несущееся к нему навстречу, чтобы поскорее ударить по врагу. С поля же сражения он бежит в рассыпную, в панике, бросаясь куда придется, безоглядно, с какой то сумасшедшею хлопотливостью. Нечто подобное, может быть, представлял бег Александра II, когда в него стреляли на Екатерининском Канале. Свидетели рассказывают, что, спасаясь от пули, государь кидался из стороны в сторону, делая беговые зигзаги в разных направлениях. Иногда такие зигзаги в беге приобретают характер настоящей стратегии. Их практикует лисица, преследуемая верховым охотником, когда внезапно, руководимая инстинктом, она сворачиает с пути, заставляя его проигрывать пространство и время, Так делают и африканские дикари, спасаясь от тяжелого и грузного носорога, несущегося по прямой линии вперед. Отчасти делают это и пикадоры на арене испанского боя быков. Во всех этих случаях, простых и сложных, всегда присутствует непосредственная практическая цель, управляющая движением, и если при этом еще и проявляется индивидуальность человека, то только в кардинальных чертах его характера и духа, ибо все второстепенное отброшено и стерто ветром движения, порывом космической воли. Такова психология бега.

Все стремительное целесообразно. Но цели бывают различные. Иначе бежит человек навстречу ожидающей его радости. Иначе бежит он, чтобы подать помощь погибающему, и уже совершенно иначе, чтобы спастись от опасности. Иначе бежит он в гору и иначе под гору. Повсюду им управляют определенная апперцептивность и конкретная схема совершенно реальных, совершенно житейских соображений. Если цель, лежащая впереди, сулит веселье и радость, бег человека приобретает оттенок бодрого ритмического стука по земле. Что-то несется вперед, ликуя и захлебываясь в предчувствии наслаждения. Бег стремительный, стройный, с поднятой головой. Если же цель впереди носит грозный характер, то движение к ней иное: растерянно-осторожное, слегка сутулое, вобранное в себя, с поникшей головой, с тревожным огоньком в глазах. С горы мы бежим, задерживая рычаг движения, а на гору, усиливая и напрягая его. Все целесообразно, все биомеханично, все соображено с усилиями места и времени. Во всем характер человека обрисовывается в своих доминирующих чертах. А цель бега всегда маячит впереди!

Некоторых людей трудно себе представить в состоянии бега. Бегущий Сократ кажется несообразностью. Какие цели мог видеть впереди себя человек, который имел все около себя? Каждый камень, каждое малейшее деревцо, каждый всплеск шума на афинской площади — все служило Сократу исчерпы-

вающим мотивом для его дидактики и диалектики. Однажды мудрец простоял на базаре от зари до зари, не заметив пролетевшего времени, до такой степени он был углублен в себя. Куда бежать Сократу? Все бежит к нему и занимает его. Как представить себе бегущего Платона? Он может только мерно и торжественно разгуливать под портиками или в тени академического сада. Уже совершенно нельзя себе представить бегущего мудрого Гилеля по узким улицам Иерусалима или по берегам окрестных озер. Если бы даже возникла опасность, мог ли бы он побежать от нее? Мог ли бы Гилель устремиться вперед на радостных прыжках к какой нибудь веселой встрече? Всего этого себе представить нельзя. Все это противоречило бы духу его сказочной биографии и основным чертам его пластического облика. Легкая и медлительная, стопа его стелется перед нами идеальным подобием человеческой походки в мечтательном рассказе предания. Точно небо целует землю в каждом размеренно-медленном шаге Гилеля. Чудовищным кажется нам представление бегущего Будды. Куда бежать такому существу? Все в нем самом, все довлеет ему самому, все поется и изливается наружу из нирваны, спрятанной в глубине сердца, в нем самом. Все мираж пестрой Майи, и все внешние цели, все предметные меты, являются только фантомными отподоблениями горящего внутри солнца. Некуда бежать и не от чего бежать! Никакая опасность не может устрашить Будду, для которого самая смерть только желанная станция на пути бесконечных метаморфоз к последней нирване. К мирам иным не побежишь. Они в нас самих.

Еще одна черточка, которая не может быть забыта в характеристике бега. Так как цель всегда апперцептивного бега житейски реальна и элевация его совсем не велика, то и глаза при беге должны быть открыты. Так оно и бывает: бежишь с открытыми глазами. Ходить же можно иногда и закрыв глаза, в мечтательном раздумье. Это очень важная черточка, потому что в настоящей элевации, с темпами значительного баллона, как мы это уже отмечали, глаза естественно закрываются. Как только цель прыжка переместилась во внутрь, как только в душе открылись ликующие чертоги, так закрылись и глаза. А в беге реальном и зорком, без примеси мечтательного импульса, глаза все время в работе, кричат, шумят и внимают всему, что происходит по сторонам.

Как отличителен бег женщины от бега мужчины! Апперцептивность женская не так солидна, как апперцептивность мужская. Тут всетаки не мало гибкой рассеянности, вносящей в восприятие растительно-мягкий элемент. Женщина и мчится вперед и оправляет платье на пути, колеблемое и раздуваемое ветром. Так и рисуешь себе молодую девушку, бегущую узенькою дорожкою между двумя полосами высокой ржи. Это — музыка. Все играет, все поет, все радуется себе самому. Если встречный ветерок разбросал по лбу пряди волос — хорошо, красиво, упоительно для глаз. Если распахнулась шея и расшнуровался башмак — красота кипит и сверкает. Таким очаровательным бегом умеют бегать только женщины, которым дана от природы великая в своем

пластическом значении особенность: вносить свой индивидуальный элемент, свою красоту почти в каждое телодвижение. Станет на колени, сожмется в мечтательном экстазе — она красива. Она плачет красиво, смеется красиво. Даже в апперцептивном своем комке она не может обезличиться целиком: она вносит и сюда обаятельные детали своего пластического Я. В балете это чудо бега выдвинуло своих прекрасных представительниц — в прошлом Е. П. Соколову, в настоящем — Е. М. Люком.

ПРЫЖОК, СКАЧЕК, ПОЛЕТ


Не следует смешивать этих трех слов, употребляемых в обиходном языке очень часто для обозначения одного и того же понятия. В балетной науке мы имеем дело с различными предметами, с различными по характеру и по типу движениями. Начнем с прыжка. Прыжок предполагает отделение человеческого тела от земли путем переброса корпуса с одной ноги на другую. Импульсивность и энергия движения здесь рассыпаны и имеют балансирующий, перекидной характер. Самый прыжок должен быть силен, захватен, расчитанно-целесообразен и метко направлен к определенной точке. В этом отношении мужской прыжок особенно типичен и минутами бывает чрезвычайно красив. Юноша перепрыгивает через ров. Забрав в себя струю воздуха перед прыжком и отбросившись от земли, он устремляет всю свою силу в вытянутую поступательно ногу, заранее готовясь пасть устойчиво на нее, В таких упражнениях есть что то привлекательное, захватывающее и соблазнительное. Можно целыми часами просиживать где нибудь на Лидо в Венеции· любуясь прыжками купающихся мальчиков, бросающихся в воду иногда с большого разбега, иногда же с высокого помоста. Секундное пребывание в воздухе действует на зрителя магнитически. Что собственно тут захватывает смотрящего в психологическом восприятии предмета? Человек до такой степени постоянно неразрывно подчинен силе земного тяготения, до такой степени пассивно подвластен ей, что даже мгновенная его эмансипация от нее производит впечатление волшебства. Вот где корень тех очарований и неудержимых восторгов, которыми сопровождаются в балете все подвиги, все триумфы элевации. Сама того не сознавая, публика аплодирует победе над косными силами природы, свободным волениям духа, ликующим крикам сердца в порыве уйти, унестись от земли. Танцовщица без элевации, с одною только партерною красивостью, никогда не сравнится в этом отношении с танцовщицей воздушною, которая единым прыжком по сцене, в широком и распластанном полете, вдруг понесет с собою весь зрительный зал. В самом деле, мы стоим тут перед настоящим колдовством. Чары этого колдовства имеют характер органический. Так в сновидениях, свойственных росту детей, некоторым сердечным болезням, а также и случайным причинам, спящий видит себя отделяющимся

от земли и несущимся по воздуху, со всеми явлениями спокойного и уверенного баллона. Такие сновидения знают и помнят многие взрослые люди и почти всегда отзываются о них, как об испытанных во сне исключительных блаженствах. Вы плывете в воздухе на небольшой высоте приятно, мягко, с радостным ощущением своего полета. Совершенно ясно, что мы имеем здесь дело с чем то высоко замечательным. Или что-то тут шелестит в костях, проносится в духе из глубочайших, неисследимых глубин прошлого, или же это предварительная, таинственная установка организма на предстоящие ему в будущем полеты. Во всяком случае, в прыжке есть всегда что то подъемно-радостное, даже при обыкновенном зрелище домашней кошки, грациозно и ловко взлетающей на высокий стол. Хорошо смотреть на прыгающих зверей, птиц, насекомых, рыб и даже неодушевленные предметы. Смотрящий на прыжок внутренно его переживает. Мальчик прыгает от радости. Приятно смотреть на брызги воды. Кузнечик ходит весело прыжками. Рыбы радостно выпрыгивают на секунду. Дельфины в Средиземном Море, носясь перед кораблем и обгоняя его в сверкающих струях солнечного света, взлетают над водною поверхностью, кувыркаясь в воздухе.

Русский язык имеет еще одно чудесное слово, выражающее то же понятие прыжка, но исполняемого сверху вниз: это слово — прядать. Прядать значит прыгать, метаться швырком. Серны прядают с холма на холм. И какая тут открывается перед глазами пасторальная картина! Струя прядает по камням, вскипая мыльной пеной. Ядро прядает отбоем по земле. Но можно вспрянуть от сна и, при исчезающем унынии, воспрянуть духом. Суффикс естественно меняет наше представление о движении — не сверху вниз, а снизу вверх. Достопримечательно, что выражение «воспрянуть духом», т. е. вознестись духом в радостном подъеме, происходит от слова прядать, являющегося простым синонимом глагола прыгать. В самом слове прыгать есть уже похвала, некий дифирамб классической элевации, которую греки ценили, как никакой другой народ в мире. Эта пеласго-ахейская помесь крикунов, торгашей, вралей и обманщиков умела загораться восторгом и носиться, в великие исторические минуты, высоко над землей. У Гомера мы имеем описание всенародной игры в мяч. Бросая мяч, юноша взвивается в воздух и не опускается на землю до тех пор, пока не поймает его. Вот прыжок и баллон, которые могли бы быть предметом национальной гордости. Перед глазами уже не диалектический крикун и не торгаш, а герой, победитель при Марафоне и в саламинской бухте. Как все это прекрасно и многозначительно! Надо учиться прыгать по следующему незыблемому методу: прыжок сначала в душе, а потом и в пространстве — таков должен быть порядок обучения и упражнения.

Что такое скачек? Это отделение тела от земли с двух ног, одним глубоким вдыханием одновременно. Этим скачек существенно отличается от прыжка, который производится с одной ноги и имеет характер разбросанности. Скачек

компактен, замкнут в себе, сплетает все тело в невидимую какую-то кольчугу. От собранности его в комок и зависит все производимое им на глаз впечатление. В своей энергичной форме скачек выходит особенно красиво и выразительно в мужском танце. Если сделать большой взлет со скрещенными позади ногами (pas de poisson), с выгнутым корпусом, как это делал в свое время французский танцовщик Монтасю, то впечатление может получиться колоссальное: это именно поднявшийся над водою играющий дельфин. Человек летит в изгибе серпа луны, мягким полукругом, замирая в воздухе на несколько мгновений. Замирающее cambré вообще восхитительно. Тут то же, что и при элевации: элемент борьбы и как бы протеста налицо. Все естественно стремится выпрямиться или закруглиться, а здесь прочувствованная кривизна замедляет внутренним баллоном свое фатальное исчезновение. Такие эффекты в природе и в искусстве воспринимаются одновременно и удручительно, и восторженно—с щемящим ликованием, достойным классического танца в его существе, в его героическом напеве. Достигнуто многое, но ценою велвкого саморазрушительного преодоления. Эффекты классического скачка, замкнутого, цельного и сосредоточенного, все даны в самых возможностях скачка естественно. Русский язык таит в себе тончайшую дифференцировку двух слов: прыжок и скачек, исчезающую в обычной разговорной фразеологии. Мы говорим: скакать через веревку, и это правильно. Играя в садах, дети именно скачут, переносятся через веревку или сквозь обруч, единым движением, обеими ногами сразу. Чтобы такое движение было удачным, необходимо держать все тело прямо и устойчиво. Скакать через забор, говорим мы. Взявшись за край забора, мы отделяемся от земли толчком обеих ног. Так же вскакиваем мы в гимнастическом зале на деревянную кобылку. Давид молится и скачет. Саул веселится и скачет. Сказано именно «скачет», а не как-нибудь иначе, и сказано превосходно: здесь дан взлет для взлета в высь, подъем для подъема, а не ради посторонней практической цели. «Где скачут, там пляшут», говорится в русском народе. При этом имеется в вваду именно беспредметное, но тешащее сердце скакание. Так же веселится природа весною, и весело скачут барашки по зелени яркой лугов. Лошади берут барьеры скачками. Неистово скачут и религиозные фанатики различных толков, например, мусульманские дервиши, доводя себя до совершенного, беспамятного экстаза.

Таков смысл скачка в отличие от прыжка. Остается определить, что такое полет? Летать значит мчаться по воздуху, плавать в воздушном пространстве. Мчаться и плавать — это уже требует более или менее длительного пребывания на высоте. Птицы летают, т. е. целыми часами пребывают в воздушной стихии. Мы говорим: «Корабль летит под всеми парусами». Мы этим хотим сказать, что паруса, точно крылья, носят корабль чуть ли ни над водным пространством. Ухарская ямская тройка летит,—конечно, это только аллегория, представляющая сумасшедший бег тройки по белой равнине и как бы со взлетом над снежным

дымком. Время летит, годы летят. Все эти выражения чудесно передают не только беспрепятственность мчащегося вперед элемента, но и его секундную пребываемость в отдельных точках воздушного пространства. Если в прыжке имеется некоторая бездыханная или мертвая точка в его кульминационном моменте, то прыжок превращается в полет. Для полета же нужен баллон: умение не только замирать в воздухе, вскинувшись вверх из напряжения пружинистого plié, но и жить в нем разнообразными мотивами классического танца. Хореграфическое plié как бы длит свое существование над землею. Все, что делается на полу, повторяется на высоте. Вся земная действительность возносится элевацией вверх и баллоном, рожденным в plié, поддерживается на достигнутой точке. Таков полет. Скачек и прыжок являются элементами полета, если в них есть баллон.

Рассмотренные явления — прыжок, скачек и полет — едва замечаемые в житейском обиходе, приобретают в балете исключительное значение. Тут они происходят и апперципируются со всей возможною сознательностью, расчетом и намерением. Здесь они также являются мерилом и гранью различных темпераментов, талантов и художественных индивидуальностей. У одного танцовщика или танцовщицы имеется скачек, но отсутствует прыжок. Бывает и так. Есть прыжок и скачек, но нет полета, т.-е. нет элевации в подлинном смысле слова. У одного выразительный баллон при небольшом прыжке или скачке. Отметим, однако, что именно баллон играет первенствующую роль в классической хореграфии и при общей оценке таланта искупает недостатки в остальных отношениях. У М. Ф. Кшесинской не было высокого скачка и прыжка. Но баллон был выдающийся и давал ей возможность достигать больших эффектов в сложных заносках на небольшой высоте.

ЗЕМЛЯ И НЕБО



Все танцы на полу повторяются в воздухе. В темпах элевации мы не имеем ничего, чего не имели бы в танцах променадных или партерных, ничего, кроме самой элевации и баллона. Начнем с пяти основных позиций: все эти первоначальные положения мы находим как здесь, так и там. В воздухе они являются преходящими, без темпа длительной остановки, в том или другом моменте танца. Танец на пальцах имеется в великолепном воздушном подобии. Как только артист отделился от пола, он должен выгнуть подъем и направить вытянутые пальцы к земле. Своими остриями они глядят вниз, как если бы стояли на полу. Таков принцип воздушного танца. Это очень замечательное явление. Идея вертикальности, по возможности абсолютной, ни на минуту не исчезает из классической хореграфии, даже и тогда, когда по ходу действия танец обогащен привходящими элементами экстаза и воздушного вихря. Подъем все-таки выгнут. Пальцы смотрят вниз. Падение на землю как бы рисуется в ближайшей перспективе и — еще неосуществленное — располагает тело к положению, требуемому классическим танцем. Элемент элевации не заключает в себе никакой оторванности от общих условий классического искусства, равно действительных для обеих стихий, для земли и для неба. Самое небо тут является лишь воздушным претворением или преображением земли. Танец на полу должен быть растительно-мягким и гибким. Это достигается путем сгибания ног во всех возможных положениях. Сгибание ног называется plié. В plié, как мы уже знаем, собраны основные мотивы одухотворенной биомеханики. Если у танцовщика нет plié, то это значит, что в искусстве его нет настоящей жизненности. В воздухе этот символ жизни называется, как это уже было выяснено на предыдущих страницах, баллоном. Нет баллона в темпах элевации — и танец лишен тех свойств, которые делают воздушные прыжки, скачки, круговращения, весь пробег по крутой высокой дуге, художественными явлениями, а не простым фактом перекидывания себя с одного места на другое, от земли на высоту. Без воздушного отголоска земного plié мы имеем прыжок, скачок, какое-нибудь рискованное en tournant, но не имеем экстатического полета.

Но идем вперед. Все вращения ноги повторяются в воздухе, причем вращения женской ноги сохраняют присущие им черты растительности и мягкой

пластичности. В мужском танце этот основной хореграфический темп — баллон — блещет секундной яркостью и акробатичностью — тою самою акробатичностью, которая является необходимым ингредиентом всякого героического движения в пластике. Переброситься на большой высоте через трапецию или вдруг повиснуть на ней цепкими и крепкими пальцами, — тут в одном акте дружно и братски переплетаются между собою две стихии мужского пляса, минимально-пластическая и максимально-акробатическая. Но чуткая к высоким правдам толпа апплодирует бешено акробатизму, как мужественному преодолению материальных трудностей. Акробат никогда не должен пропадать в танцовщике, выступая в нем всякий раз в критические минуты искусства преображенным и эстетически-перелицованным. Всевозможные rond de jambe в воздухе, теряя у кавалера в своей растительности, в красках поэтической флоры, выигрывают в блеске, силе и воодушевлении.

Мы идем все дальше и дальше.

Нет такого батмана, исполняемого на земле, который не был бы представлен в темпах элевации. Простые батманы, без вынимания ноги, особенно батманы ударные, выходят у танцовщиков великолепно в воздухе. Ударные батманы вообще черта героического мужского танца. На этом построены все кабриоли, все виды антрша, все заноски, сверкающие в мужском исполнении патетичностью и решительностью. Это энергично переработанные маленькие батманы, исполняемые в экзерцисном классе, как подготовка к заноскам на высоте. Но если батман соединен с выниманием ноги, с мотивом пластического развертывания и нежной эволюции, то исполнение его делается достоянием преимущественно женского танца. Воздушное développé является настоящею картиною в пластическом искусстве танцовщицы. Никто из видавших никогда не забудет этого батмана в танцах В. А. Трефиловой, давшей классически совершенный образ Лебедя в балете Чайковского. Она делала développé на руках кавалера — такого кавалера, как Н. Г. Легат, быстро вынимая ногу и проводя ее в бок трепетно-волнистым движением, с короткими, но чувствуемыми передышками на каждом полу-темпе. Хотя артистка эта от природы и лишена элевации, но с поддержкой кавалера и волевым упрямством в душе она добивалась тут исключительных по своей красоте результатов. Я уже не буду говорить об этом замечательном батмане у А. П. Павловой. Этот гений сцены все вообще вынимает в своем искусстве — вынимает в том исключительном значении, какое слово это имеет в балетной терминологии. Голова у Павловой точно вырывается из кружащегося хаоса на свет и на воздух. Руки выплясывают и волнисто взлетают вверх в диком экстатическом порыве. Припомнить только ее знаменитую вариацию в «Дон-Кихоте», где она почти одними руками передает всю гамму, всю музыку певуче-мечтательного настроения: плывущими друг через друга кистями, постоянно открывающимися к небу. Весь корпус у Павловой выбрасывается всегда из свернутого croisée, сообщая спине кривизну и прямоту необычайным

психологическим подъемом. Что же удивительного в том, что développé этой артистки отличается особенной певучестью? Весь великий талант ее волнистый, трепетный, манифестирующийся, как ослепительный бриллиант, все время поражает новыми и новыми снопами вырывающегося из него света.

Не перечислить всех темпов земли, повторяемых в воздухе. Но некоторые из них упомянуть необходимо. Воздушные аттитюды и арабески производят иногда неотразимое впечатление. В мужском танце аттитюд является при этом лишь переходным этапом к завершительному арабеску на полу. Самостоятельного веса такой аттитюд здесь не представляет. Но в исполнении женском мы имеем все очарования перехода ломаной линии в прямую, сопровождаемого красивым изгибом спины. Воздушные ассамблеи делаются обыкновенно лишь en tournant. Прекрасны прыжки вперед — прямые или с оборотом на высоте, все виды скачков, особенно выигрывающих именно в темпах элевации. Красивый глиссад отподобляется пластическим прыжком кошки. У иной танцовщицы глиссад не обращает на себя особенного внимания: он не шуршит, не ложится шелковым мазком на полу. Но в воздухе этот глиссад вдруг выигрывает, расцветает и приобретает звучную музыкальность. Таково было в свое время pas de chat у Е. М. Люком. Она взвивалась и простиралась вперед бесценным воздушным глиссадом, и маленькая фигурка танцовщицы являлась как бы оправданною в своем размере. Но на полу глиссад проходил у нее незаметно: может быть, именно потому, что короткая нога не способна дать эффекта импонирующей скользящей силы. Танцовщицы делают pas de bourrée на полу. Но этот перебор ногами, переведенный наверх — мы говорили об этом в предыдущем изложении — получает характер особого антрша, называемого ройяль. В самом деле, мы имеем тут повторение одних и тех же темпов. Сначала простой отброс в сторону ноги и затем ударный возврат ее к первоначальному положению, которое быстро сменяется переводом ее в другое место — впереди или позади, в зависимости от того, где делается купэ. Но все виды антрша ивляются только вариациями кабриолей, исполняемых в быстром темпе. Точно также мы можем делать фигуру ballotté, фигуру ballonné и разные другие фигуры одинаково на полу и в воздухе, ибо — повторяем — все партерное и променадное находит свое отражение в воздушной стихии. Ничего тут нет нового, неожиданного, чуждого по сравнению с поэзией и прозой земли. Земля — в небесах, как это предносилось Копернику. Вся материя реального — в диалектическом кантовском обороте. Все одно и то же — один какой-то клочок, одна какая-то грубая глыба земли. Но в клочке этом, в глыбе этой, заключено все: все перспективы, все пространства, все возможности, все планы и виды восприятий. Вот что такое классическая элевация, в своих первых и последних основаниях. Будьте на земле, как на небе, будьте на небе, как на земле. Только меняйте дыхание, то суживайте, то расширяйте диафрагму, чтобы захватить и выпустить из себя как можно больше воздуха!

Один лишь пируэт в его чистом виде, в его геометрическом начертании, с неподвижною ногою упора, неповторим на высоте. Он покоится на оси, неотрываемой от земли — неподвижный в движении, круглый и совершенный в своей кривизне, единственное в природе абсолютное en tournant. В воздухе мы не можем иметь такого пируэта, какой мы делаем на полу. Вместо пируэта классическая хореграфия дает нам тут все разнообразие en tournant. Однако стремление к пируэтному вращению, наблюдаемое у некоторых представителей фауны, приводит к кружениям, случаи которых мы наблюдаем у воробьев, у голубей, особенно среди турманов голубиной породы. Все они вертятся по типу пируэта, доходя иногда, как у турманов, до настоящей виртуозности. Но все-таки это не пируэт по существу, если птица, вращаясь, отделяется от земли. У нее нет ясно выраженного незыблемого прикрепления к какой-нибудь точке, и движение ее круговоротное только похоже на пируэт. Что касается человека, то при отсутствии всякого упора, вращательные движения на высоте уже окончательно не могут быть отнесены у него к разряду пируэтов. Ему не на чем тут укрепиться для описания правильного круга.

Таковы переливающиеся друг в друга земные и надземные лики в классическом балете.

ЗАНОСКИ



Самый простой прыжок в балете называется jeté: это бросок тела с одной ноги на другую. В броске есть сила и порыв. При баллоне это не обыкновенный прыжок, а полет по сцене или через сцену. Техника его очень проста. Положим, что танцовщик стоит в пятой позиции. Сделав половинное plié, он выводит ногу, стоящую позади, на воздушную позицию. Это — батман. После этого — бросок в воздухе, и нога, сделавшая батман, упадает на пол, приняв на себя всю тяжесть тела. Передняя же нога может укрепиться, для полноты и закругленности рисунка, на перехвате. Вот обыкновенное jeté, делаемое в разных направлениях. Такое jeté может представить много разновидностей, в зависимости от характера батмана и от сопровождающих его иной раз орнаментальных, иной раз существенных движений. Оно делается вперед, делается с выниманием ноги, делается в перекидном воздушном обороте, с заносками, прямо и en tournant. Jeté обыкновенно обогащается разными круговыми фигурами, придающими ему большую художественную содержательность. Так прыжок можно закончить подпорным (soutenu) ассамблеем en tournant на полу. В таком броске ощущаются острота и сила, выразительные в темпах напрягающегося и разрешающегося тазобедренного сустава. Можно, сделав jete, сочетать его с маленьким пируэтом en dehors: круг всегда внесет в движение прыжка полноту и законченность хореграфического момента. Pas de bourree, сделанное en tournant, в заключение прыжка, придает ему черту грациозной и играющей силы. Наконец, красиво завершается jeté, если к нему присоединить фуэтэ en tournant и завершительное купэ. Во всех этих видах jeté имеет исключительно женственный характер, ибо сам прыжок при этом слишком низок для мужского танца. Повсюду, в основе своей, это бросок, насыщенный энергией и волевым устремлением, прекрасный и в мужском, и в женском исполнении. Jeté на сцене бывает иногда особенно пленительно в трактовке талантливой танцовщицы — при волевом чекане тут не пропадает и оттенок природного изящества, приятного и выразительного не только на земле, но и в темпах элевации. Так иногда мужское по существу движение в женской передаче облекается прелестью, присущей человеческой флоре, и все вместе действует упоительно на глаз. Так женщина может красиво курить, красиво

ездить верхом, даже красиво ударять хлыстом по разгоряченной лошади. Сама лошадь несется веселою рысью вперед, вытягиваясь в струну под смычком в женской руке. Так иногда и высокие мысли, с их надземным полетом, производят в устах женщины своеобразно-обаятельное впечатление, порой совершенно неотразимое. Таково jeté в своей технической структуре и в своих психологических рессурсах. Это полет со всеми очарованиями, свойственными хореграфической элевации.

Но jeté можно сделать и с заноскою. Если нога, вынесясь из позиции, ударяет по перехвату спереди или сзади, это — заноска: ударный батман на пути танцовального движения. Что произойдет с хореграфическою фигурою от такого ударного батмана? Прыжок остался прыжком, без особенных перемен. Но налицо новый элемент — ударный батман, однажды произведенный или многократно повторенный, сыплющий в воздухе бриллиантовыми искрами. Вот что прибавилось к прыжку. Прыжок мог бы быть механичным перепрыгом с одного места на другое — он стал полетом, выдержанный на высоком внутреннем баллоне. Прыжок мог бы остаться в своем чистом порыве, без всяких осложнений — криком духа навстречу определенной цели. Но вот он опоясался повторными мужскими батманами, на воздушном ходу, на порывном лету, на секундном пространстве времени, едва достаточном для намеченной задачи. Заноски окончательно героизируют всю фигуру танца. Вот что делают заноски. Они вводят в исполнение героический элемент, отнимая силы, необходимые для баллона и жертвуя ими в бескорыстном акробатизме. Это явление аналогично фуэте в пируэте, которое тоже врывается в чистую ясность исполнения, требуя добавочных усилий для сохранения неподвижной оси. И тут, и там настоящий хореграфический героизм, которым ликующий мотив танца, на полу и в воздухе, подчеркивается с особенною релиефностью. В обоих случаях мы имеем дело с акробатическою техникою, являющеюся каркасом героического подвига на сцене. В цирке мы наблюдаем много прыжков, иногда безумных по смелости. Есть прыжки через выставленный ряд стульев. Человек перекидывается через десятки голов, сопровождая иногда такой прыжок движением сальто-мортале. Но заносок мы не увидим тут никогда. Акробатизм есть ингредиент героизма, но не его чистая художественная форма. В балете же заноски, особенно в мужских танцах, играют выдающуюся роль. Они безкорыстны по отсутствию практической цели и служат только эффекту патетической красоты. По природе своей заноски не являются достоянием женского воздушного танца, и если бывают тем не менее прекрасными у отдельных артисток, то мы имеем здесь дело в сущности с исключением из общего правила. Даже у Павловой мелкая заноска, простое и двойное brisé, антрша и royal, выходила всегда недостаточно чисто. Не в заносках всетаки была сила этого изумительного таланта. Павлова могла вдруг, в гротескном танце, изображая парижского апаша, ударить по нервам полным перевоплощением женщины в уличного хулигана. Но паря в высоте, она сбрасывала

с себя всякое подобие мужского духа и увлекала только поэзией возвышенной пластики. М. Ф. Кшесинская, при своем настойчивом баллоне, умела волновать зрителя почти мужскими заносками, отделившись от пола очень невысоко. Если можно сказать, что танцовщица делает мужские заноски, то это редкая ей похвала.

Как делается jeté с заноской? Ноги стоят в пятой позиции, правая сзади. Полу-приседание. Батман правой ноги à la seconde. Прыжок на эту правую ногу. Во время прыжка левая нога ударяет о правую спереди. Прыжок кончается падением на правую ногу, с левой ногой на перехвате. Техника обыкновенного jeté, но заноска, хотя бы единая, без многократных повторений, придает ему вид и силу акробатически-кричащей фигуры. Танцовщицы делают прыжки без заносок довольно часто. Но танцовщику подобает почти каждый свой прыжок сопровождать заноской.

Что представляет собою прыжок en tournant? Возьмем большой прыжок, с перекидыванием тела в воздухе, производящий огромное впечатление на зрителя. Ноги стоят в пятой позиции. Делается глиссад назад, левой ногой, с подведением к ней правой. После этого левая нога, слегка приподнявшись ударяет в пол, т. е. производит первый акт купэ. Сразу же за ним рефлекторно откликается другая нога, производя второй акт хореграфического сдвига. Прямая и стройная, она выбрасывается вперед, без всякого круга. Это взмах ноги для полета. После этого — воздушный поворот, кончающийся падением на правую ногу. Левая же нога, проходя мимо правой, близко, рядом, вытягивается в строгом арабеске. Таково перекидное jeté, с одушевленным, полным огня и темперамента en tournant. Но на первом плане самое jeté, среди кривых, волнистых линий, его выделяющих и подчеркивающих. Все, что делается на сцене в обооте, дает танцовальное движение в динамическом изгибе, особенно если самый оборот, полет в темпе en tournant, снабдить виртуозно-смелою и решительною заноскою. Все становится более рельефным, более шумным и даже кричащим, именно потому, что при обороте работают не только обе ноги, но и тело танцовщика: голова, корпус, глаза, спина и руки. Кривые линии и могучее cambrè, в бриллиантовом вихре заносок, оплетают основную фигуру звякающими цепями и несут ее смело и бестрепетно вперед.

Таковы три основных вида прыжка. Он делается чисто и с баллоном — тогда мы имеем на сцене выражение прямой волевой силы и решимости. Его делают с заносками, и тогда перед глазами у нас прыжок, с характерными очертаниями сценического героизма. Наконец, прыжок en tournant, обыкновенно тоже украшенный ударными батманами: это та же основная фигура в сложном узоре, но с выражением огненного темперамента.

Переходим к скачкам. Они в свою очередь подразделяются тоже на скачки чистые, на скачки с заносками, на прямые и en tournant.

СИСОЛЬ



качки на балетном языке называются сисолями. Сисоль это искаженное французское слово sissonne, обозначающее старинный танец, с двумя последовательными ассамблеями. Сейчас слово это, употребительное в балете, обозначает только скачок с двух ног, с падением на одну. В каждом скачке мы имеем два момента: взлет и падение. Взлет обеих ног называется sonbresaut — подскок. Каждый сисоль начинается с выдержанного на возможно большем баллоне субресо. Иной раз на этом подскоке строится целая фигура, и чем больше она пребывает в воздухе, остается как бы неподвижною на темпе баллона, тем она красивее и совершеннее. В «Жизели» танцовщица идет косою линией по сцене к кресту, делая последовательные субресо, с мягко-плывучими руками. Я не припомню ни одного совершенно удовлетворившего меня субресо, кроме субресо у А. П. Павловой. Она простиралась вперед, вибрируя чудесными руками, вонзаясь иголочками глаз в одну точку и отделяясь от пола с нежной плавностью, точно притягиваемая к кресту. Такое же замечательное субресо мы имеем в «Лебедином Озере», в знаменитом adagio второй картины. Тут три основных момента, которые должны быть различены для ясности исполнения. Момент подскока на руки кавалера — раз, момент мягкого батмана — два, и момент опускания одной ноги на пол для осуществления полного сисоля — три. В субресо главной пружиной является баллон, который только подчеркивается поддержкою кавалера.

Скачки делаются с вытянутыми прямыми ногами. Таково требование французской школы, в отличие от итальянской, где ноги позади обыкновенно со сгибом, с арлекинным пошибом, придающим движению характер слегка гротескного веселья, в духе старой комедии dell'arte. Вообще же говоря, по своей природе, скачки отнюдь не бравурны, не аггрессивны, не предприимчивы в пространстве. Они скорее однозвучны и сосредоточены в своем самобытном рисунке. Если прыжок предполагает разбег и устремление вперед, вообще хореографический пролог, то сисоль возникает, исполняется и проходит в одном инициативном мгновении, лишенный какой бы то ни было юмористичности. Но Италия более склонна к шумным, порывным, ветреным прыжкам, выражающим волевую энергию, чем к минорным скачкам, столь мало демонстра-

тивным и экспансивным. Делая их, итальянские танцовщики как бы ублажают себя ломаным рисунком на подобие аттитюда.

Техника названных фигур самая обыкновенная. Возьмем популярную в классном экзерцисе фигуру — перемену ног, changement de pied. Тело стоит в пятой позиции. Делается полусгибание ног. Подскок с переменою в воздухе. Падение на пол, с новым маленьким plié, в той же пятой позиции. Затем ноги непременно выпрямляются. Это основное правило классического танца. Нельзя задержать в теле никакого сгиба дольше того времени, на какое он рассчитан. Только мелькнуть, сверкнуть и пролиться душистым маслом по телу — вот задача plié, а не застывать в длительном темпе. Конечная цель всякого танца, всякой экзерцисной фигуры — прямота или круглота, завершающая кривизну и ломаность. В таком же духе исполняется и так называемое echappé — разброс ног на вторую позицию. Пятая позиция. Полусгибание. Скачок с открыванием ног на вторую позицию. Перемена ног и возвращение их в прежнее положение при посредстве нового скачка. В таком же несложном рисунке делаются и небольшие сисоли, на effacée и на croisée, равно как и большие сисоли, с картинным вынимaнием ноги и с окончанием всей фигуры чудесным бархатным глиссадом failli в четвертую позицию. Этот последний сисоль особенно красив и монументален, и при наличии в нем растительно-пластических элементов, производит ласкающее впечатление в женском исполнении. Вся фигура раскрывается в мягко-светлых темпах. Тут и баллонное субресо, и быстрые начертания волнистого батмана, и эффектно-прошелестевшее кокетливое движение ноги на полу. Все эти элементы в пластическом танце женщины могут отлиться в совершенную форму, недоступную исполнению мужскому. Как бы ни был танцовщик пластичен, мягок и грациозен, все же ему не сравниться в этом отношении с природною обладательницею всех этих внешних и внутренних качеств. Таким же субресо начинается и скачек кошки — pas de chat. Для этой прелестной, чисто женственной фигуры необходимо, чтобы обе ноги разновременно сгибались позади в полу-аттитюде и в последнем моменте сохраняли рисунок первоначальной позиции. По природе своей pas de chat, как я упомянул об этом уже выше, заключает в себе что-то глиссадное. Вознести глиссад в воздух — это значит сделать pas de chat. Некогда Е. М. Люком отличалась своими прекрасными фигурами этого типа. Но я ясно помню, что артистка делала эти скачки все-таки недостаточно отчетливо, без указанных полу-аттитюдов, и потому скачок кошки часто сбивался у нее на искаженный в своем рисунке pas de basque. Но была в исполнении дышащая грация, и фигура казалась превосходною.

Вот характер и техника сисоля, без осложнений и обогащений какими нибудь особенными орнаментальными чертами. Но вообще говоря, ничто не делается в скачках, в темпах элевации, без участия осложняющих деталей. Какой нибудь простой сисоль ouvert обыкновенно сопровождается вращением ноги, —

иначе сисоль покажется слишком прозаичным и сухим. Тенденция к заноскам вкоренена в самую природу прыжков и скачков. Мы видели скачок echappé. Сам по себе он не отличается красотой. Иногда он даже кажется комическим. В юмористических постановках Мариуса Петипа он встречается довольно часто. Но если echappé, смелый распах ног, украсить заноской туда и обратно, если при этом сделать скачок, как можно выше, то получится великолепная фигура, сильная, сверкающая и искрометная, особенно в мужском исполнении. Да и заноска вообще рассчитана по преимуществу на мужскую силу. В танцах женщины не может быть той энергии, того сосредоточенного пафоса, какие необходимы особенно в скачках. Правда, танцовщицы делают все решительно скачки, что и танцовщики, кроме туров на высоте. Но скачки эти у них не свободны от некоторого жеманства. В мужском исполнении скачки, снабженные заносками, перевитые веревочными сплетениями, вынесенные в атмосферу акробатического героизма, производят изумительно богатое впечатление на глаз. Ноги вытянуты и прямы, в духе французской галантной традиции. Бриллиантовые искры играют ускоренно и оживленно снопами хореографического фейерверка. В этом пункте прыжки и скачки как бы уравниваются в своем значении, потому что на первом плане не самый прыжок или скачек, а именно эта стихия, героизация танца на высоте. В антрша, в brisé, в прыжках с заносками, в сисолях с заносками, в полетах en tournant с заносками, в brisé fondu с заносками в разбивку — повсюду перед нами открывается все одна и та же красота: красота ударного батмана, превращающего танцовальную пластику в героическую поэму.

АНТРША



собенный вид скачка представляет собою антрша всех типов. Прежде всего следует решительно отбросить одно недоразумение. Антрша не имеет ничего общего со скачком кошки. Там полу-аттитюды играют первенствующую роль, здесь же никакого сгибания, все вертикально вытянуто и прямо. Название антрша является искажением итальянского слова intrecciata. В тех случаях, когда на сцене делаются те или иные антрша, итальянцы называют их capriola intrecciata — сложными и запутанными кабриолями, что вполне соответствует духу всей фигуры. Мы здесь имеем последовательные удары ноги об ногу в типе классического кабриоля. Это—козлиное брыкание, взятое из орхестры греческой трагедии, из античной сатиры. И теперь еще сохранилось в театре воспоминание о генезисе этого танца, этого скачка с заноской. Если антрша делается с четным числом заносок, то ноги в падении остаются на полу, а при нечетном числе одна из них повисает в воздухе. Если же нечетное число заносок делается не в скачках, а в прыжках, то в финале ноги всегда окажутся соединенными на полу, потому что прыжку предшествует батман, который засчитывается в общее число перемещений. Мариус Петипа умел великолепно ставить танцы сатиров и фавнов. Они делают у него сложные козлиные прыжки и скачки, с согнутыми коленями, для комического эффекта, с многочисленными заносками. В «Царе Кандавле», в последнем акте, Петипа дает превосходный образчик антрша для партии сатира. Идет pas de trois, с участием Дианы, Эндимиона и сатира. Номер этот в первый раз был поставлен для В. А. Никитиной. Эндимиона танцовал Николай Легат. Сатира изображал Г. Кякшт. Это было в целом и в деталях нечто весьма замечательное. Никитина обнаружила классический шаг и гибкую пластнку, быструю и блестящую технику. При недостатке элевации артистку украшал баллон — поющий с капризными линиями. Н. Г. Легат в adagio показал такую чуткую, рискован, ную поддержку, что публика замерла от восторга. М. Петипа в кулисах, подняв брови и сняв пенснэ, следил за танцами с выражением страха и одобрения на лице. А Кякшт тут же, танцуя гротескный номер, поражал публику своими воздушными оборотами, своими кругами с изогнутым корпусом, веревочными сплетениями своих безконечных заносок. Было что-то в самом деле античное, угаданное гениальным художником и воплощенное на сцене артистами.

Заноски имеют ясно выраженный мужской характер. Растительно-пластическая женщина тут не вполне на своем месте. Мы уже видели, что у Павловой, ни в прыжках, ни в скачках и сисолях, не было вполне художественной заноски. Ее героизм передавался какими-то другими хореграфическими средствами, общим криком ее танца. Заноски М. Ф. Кшесинской отступали от французского образца и ударяли в итальянскую технику. Были согнутые колени в очень быстром темпе движения, но заноски всетаки производили на публику большое впечатление. У Преображенской заноски были в том же роде, как у Павловой: мягкие, тщедушные, бессильно и безгеройно-симпатичные. Заноски А. Я. Вагановой уже подходили к типу мужских. Т. П. Карсавина была лучше Павловой в этом отношении, но хуже Вагановой. Ноги все-таки не были вытянуты прямою линией и давали штрихи непозволительного вращения вокруг оси. Замбелли делала заноски по-итальянски, решительно все заноски, включая сюда даже типично мужскую заноску: антрша sept вперед и en tournant. Но самые лучшие из заносок в мире, какие мне приходилось видеть на балетных сценах, не сравнятся с заносками Михаила Обухова. Он делал заноски в разбивку, brisé, всяческие антрша, сисоли всех видов, с изумительным совершенством подчеркивая при этом именно кабриольный мотив ударного батмана. В «Голубой Птице» Михаил Обухов был на недосягаемой высоте виртуозности. Он шел по косой линии, сверху вниз, шутя покачивая корпусом, брызгая бриллиантовым дождем на полу.

Таково антрша во всех его манифестациях. На антрша характер заносок в скачках может быть изучен во всех подробностях. При хорошем баллонном субресо, каким обладала М. Ф. Кшесинская, можно делать многочисленные заноски на невысоком уровне. Сама элевация, высота взлета, играет тут второстепенную роль. Быстрая же техника заносок, сопровождаемых каждый раз решительным купэ, выступает с необычайною рельефностью и притом чеканно, отчетливо, чередующимися ясными темпами. Всего этого нельзя сказать о других видах заносок, которые, например, делаются в прыжках по косой линии. Как мы уже отметили выше, нечетное количество перемещений ног кончается здесь на полу, тогда как четное кончается занесением одной ноги в воздух, в противоположность скачкам. В скачках четное количество кончается на полу, а нечетное — в воздухе. Мы упомянули выше об антрша sept. Сделанное по диагонали сцены, оно в сущности является ничем иным, как ассамблеем, косым прыжком в пятую позицию, с тремя заносками. Но быстрота движений часто мешает уловить и определить количество перемещений, особенно при дополнительном батмане в воздухе. В простых же антрша, фасом к публике, на одном месте, без передвижения по сцене, каждый темп, каждая перемена ног — все улавливается и подсчитывается легко и просто. Это героизация классического танца в наглядном и популярном виде.

En tournant в скачках замечается реже, чем в прыжках. Оно представляет большую трудность при необходимости отделяться от земли сразу же, с двух

ног. Сделать какое-нибудь субресо с полным оборотом в воздухе является уже до некоторой степени актом эквилибристики. Самое обычное en tournant мы имеем в так называемых турах на высоте, исполняемых только кавалером. Оборот тут производится в полном объеме, согласно выставленному выше правилу, что при оси вращения, проходящей через все тело, может быть совершен цельный круговорот. Только в том случае, если ось вращения помещена в части тела, как мы уже знаем, полный оборот становится невозможным. Перед нами перемещение ног en tournant. Движение начинается скачком — сильным и решительным. Чем больше тут энергии, взлета и баллона, тем совершеннее скачек. После подскока делается оборот всего тела или несколько оборотов, в зависимости от таланта и выдержки танцовщика. Эти повороты в отличие от пируэтных и называются турами. Трех туров, трех оборотов, я иа сцене не видал Обычное число туров не превышает двух, и если они делаются чисто, стремительно и с хорошею устойчивостью при окончании на полу, мы имеем фигуру большого блеска в мужском духе. Тут есть элемент пируэта — круг, идеальный вид кривой линии, но перемена ног и вертикальная устремленность вверх придают движению характер особенной, чисто мужской решительности. Интересно спросить себя, почему туры не делаются женщинами? Ответ довольно прост. Женщина умеет взвиваться в прыжках и скачках, может проделывать труднейшие заноски, хотя по природе ей не свойственно это, но взлететь прямо и тут же исполнить оборот есть прежде всего акт исключительной силы и потому преимущественно акт мужской. Даже выражение «турдефорс» вошло в употребление во всех европейских языках, как понятие о чем-то крайне напряженном и требующем сильной мужской виртуозности. Туры складываются из трех моментов: из прямого движения вверх, из круговидного оборота и окончательной перемены ног, производимой на высоте. Во всех этих движениях ось подвижна и отсутствует упор. Но именно отсутствие упора, ствола круговращения, лишает фигуру всякого растительного характера и этим самым отнимает у нее женственность. Такие туры, если бы даже и ввести их в практику женского исполнения, не были бы красивы и могли бы лишь разве действовать на глаз более или менее раздражающе. Лишиться упора в прыжке или скачке не противоречит искусству женского танца, как и многие другие движения животно-растительного характера, производимые на полу и на высоте. Но вращение без оси, утвержденной в земле, без неподвижного устоя, это именно тот вид акробатизма, где растительный элемент уже совершенно исключен и где на первом плане дух мужского героизма. Через акробатичность и проходит разделительная грань между двумя стихиями танца в балете, мужской и женской.

ЛИНИЯ ВВЕРХ



Мы обозрели все виды движения тела, от простого шага до сложного полета. Сначала мы видели, как человеческая индивидуальность манифестирует себя в высшей степени просто, выразительно и реально. Шаг имеет свою физиономию: походку, в которой типично ощущается повседневная тема момента, иногда в совершенной оторванности от других мотивов человеческого характера. В беге перед нами движение человека, со всею полнотою его апперцептивной устремленности вперед. Тут тоже весь реальный человек, но уже не рассыпанный в своих двигательных импульсах, а собранный в клубок волевым побуждением. В прыжках, скачках и полетах человек преображается. Реальный мотив движения трансформируется в сверхнатуральный, в поэтическую экзальтацию. Различных оттенков, как мы видели, тут очень много, но все они не заслоняют собою самого главного: движения манифестирующейся личности по линии вверх. Оно отличительно в разных темпах элевации, но общий тип его — у мужчин и у женщин — не вызывает никаких сомнений. Все вверх в ликующем энтузиазме. Дыханье ширится все более и более. При тематическом единстве танца во всех его фигурах и моментах нарастающий героический мотив главенствует, кладя высокий барьер между двумя ликами хореграфического искусства. Героизм женщины нигде не теряет оттенка нежной пластичности. Пахнет лесом, пахнет растениями, пахнет цветами. Душистая волна флоры сопровождает каждый шаг танцовщицы — на полу и наверху. Мужской героизм насквозь активен, стремителен и завоевателен. Заноски тут играют исключительную роль, а смелые обороты в прыжках, требующих не только элевации, но и баллона, производят иногда ошеломляющее впечатление. Антрша sept по косой линии, в исполнении Андрианова, с воздушным en tournant, с окончанием на бестрепетный арабеск, захватывало зрительный зал, замиравший в чувстве восхищения. Так отделяются друг от друга стихии мужского и женского танца.

Но при всей своей раздельности стихии эти все же плывут вместе в героических волнах общего подъема и одушевления. Тут сказывается одна из величайших тайн высшей антропологии. Человек рождается однополым существом. Но в нем в той или другой степени всегда присутствуют черты другого

пола.] Мужчина нежничает и мягко улыбается по-женски — в иные часы своей жизни. Женщина же постоянно ощущает в себе приливы мужских чувств, волевую ткань, волевую аггресивность свыше ей присущей меры. Все это отголоски в человеке его изначальной целостной природы, которая дошла до нас, в раздробляющем процессе истории, только в клочках, только в осколках. В творческом процессе мира человек обозначился первоначально бисексуальным существом, и черта андрогинности неизбывна в нем до конца, как образ былого совершенства и верховная цель впереди. Эта то цель впереди шуршит в костях и ощущается в экстатические минуты наших величайших подъемов.] Кажется иногда, что уже в самой действительности стерлась грань между двумя родами и жизнь течет единым гармоническим потоком куда-то вдаль. Но даль эта в вышине. Это ощущается в больших общественных движениях, вдруг уравнивающих мужчину с женщиной. Тут мужчина сам рождает из себя новые формы быта, а женщина оплодотворяет трепетную ткань событий своим активным участием и восприимчивостью. И все — наверху, все — на высоте, как в жизни, так и в искусстве.

Линия танца несется вверх.

ТЕХНИКА



Все разобранные нами на последних страницах pas относятся к третьей части экзерциса, на середине зала, к категории аллегро. При беглом и суммарном анализе некоторые классические формы остались без детального изъяснения. Приходится таким образом дописывать мелочи, необходимые для полноты изучения предмета. Мы говорили о прыжках. Но не было отмечено техническое родство двух pas: простого прыжка jeté и ассамблея. Структура jeté такая же, как у ассамблея — различны только финалы. В jeté мы имеем первоначально-основной battement tendu, раскрытие тела на полу. Вторым темпом является plié — установка пружины на взлет, соразмеряемая с целями и наличными средствами элевации и баллона. Затем взлет с шаркающим движением вверх, называемым флик. По окончании взлета падение на ногу, сделавшую флик — pas tombé. Для завершения всего pas в мягком растительном рисунке новое plié и секундный подъем на пальцы, с ногою на перехвате. Эти же темпы повторяются в ассамблеях, все без исключения, кроме последнего: в ассамблее ноги сводятся в пятой позиции. Таковы jeté и ассамблей. При техническом описании этих pas мы ввели два новых понятия: флик и tombé. Что касается флика, или, вернее сказать, фигуры флик-флак, то название это введено в словарь французского языка еще во второй половине XVII века Скарроном. Это шарканье вверх и вниз под острым углом. Тут возможны разные комбинации. Флик — шарканье вверх — может быть в воздухе, а флак — шарканье вниз — на полу. Оба движения — и флик и флак — на высоте. Флак в воздухе, флик — на земле. При этом флик является только установкою, preparation, для флака. Иогансон называл обыкновенную перемену ног, changement de pied, флик-флаком, и такое название соответствует существу этого движения. Еще следует отметить, что флак можно сделать просто, шаркнув ногою сверху вниз, но можно сделать его и контрпостным движением колена, en tournant. Так, угрожая кнутом лошади, кисть руки вращается в воздухе около своей оси.

Применительно к tombé мы должны сказать следующее. Название это тоже введено в классиый словарь Иогансоном. В сущности tombé является ничем иным, как разновидностью партерного купэ в первом его моменте,

женственным купэ по сравнению с другими его, более мужественными формами Это батман с ударом ноги в пол, то в духе frappé, то в духе fondu и développé. С такого tombé легко перейти на аттитюд, на арабеск, на большую вторую позицию, на croisée вперед, на пируэт en dedans или en dehors. Например, в классе предлагается такая задача: сделать три воздушных rond de jambe, потом, по окончании вращения ноги, мягкое tombé, как сигнал к скользящему ответному движению другой ноги в глиссаде failli. В заключении можно исполнить пируэт с одним или двумя кругами, во вне или во внутрь. Тут батман tombé окажется особенно выразительным и инициативным для бархатного глиссада failli: полное купэ, предваряющее пируэт. В этом купэ меньше стука и силы, меньше сигнального внушения и порывистого размаха, но больше пластики и расплывчато-приятной нежиости. Это чисто женское купэ, исполненное плавного форса и готовящее чудесную позу, в отличие от острого, шумного, а иногда и бравурно-трамплинного сдвига, которым последующая поза берется как бы с боя. Иногда целые фигуры строятся на чередовании двух типов купэ в сложном хореграфическом рисунке, причем если предпринятое движение имеет пируэтный характер, может создаться иллюзия, что перед нами совершилась перемена направления из en dedans в en dehors или наоборот: перемена же в действительности коснулась только направления пируэта, переместившего упор ноги и тем обусловившего вращение тела в другую сторону.

Еще осталось без должных объяснений, среди фигур аллегро, классическое движение, называемое brisé. Вот как учат детей делать brisé — разбитую заноску в темпах быстрого пробега по сцене. Учащийся выбрасывает вперед сначала ногу, стоящую позади, в пятой позиции, и сейчас же возвращает ее назад. Навыком он достигает умения делать это движение стремительно и решительно. Потом движение ноги усложняется. Выброшенная нога должна ударить по передней и опять таки сейчас же, в том же лихорадочно-быстром темпе, вернуться на свое место. Иначе говоря, детей учат делать ассамблей назади, прерываемый или разбиваемый летучею заноскою. Следовательно brisé есть ничто иное, как разновидность ассамблея с заноскою, с ударным батманом. Можно сделать brisé одиночное и brisé двойное, продвигаясь вперед по сцене половинными шагами, производящими на глаз полукомическое, полу-жанровое впечатление. Узорчато-веревочные сплетения опутывают классический ассамблей в веселой и праздничной игре. Это пластическая передача разбитого аккорда, чаще всего исполняемого в оркестре на арфе. Музыка brisé всегда одна и та же, исполняется ли brisé dessous или dessus. Классическое вервие вьется мелко-дробным переплетом, симпатическою путаницею, с внутренним хохотком любовного обмана. Это короткая трель в движениях, соответствующая трели звуковой. В brisé есть что-то жеманное, томно-всхлипывающее, вычурно-нежное, напоминающее мелкие складки на фарфоровых фигурках XVIII века, севрских или мейссенских. В балете мы

постоянно имеем сочетание монументальных линий, рассчитанных на героическое впечатление, с линиями мелкими, миниатюрно-сладостными, без которых искусство классического танца превратилось бы в сложную дидактику. Но искусство это цельное, полностное, всеобъемлющее, имеющее свои прагматически-важные черты, но сплошь и рядом переходящее в поэзию бесцельной игры и безоглядный акробатизм, совершенно так же, как это бывает и в самой жизни. Мы иногда шутим, выдумываем всякие небылицы, плетем милый вздор, и все это в бескорыстных побуждениях занять свое или чужое внимание. За веселым чайным столом, в перекрестном обмене шуток, мы то и дело практикуем легкое brisé, не вдаваясь при этом ни в какое глубокомыслие. Мы раскидываем веревочные капканы слов во всех направлениях и радуемся, если в них попадает тот или иной зверек!

Не отмечено было отдельно, с должной подробностью, также и pas ballonné, упомянутое нами лишь ради иллюстрации общей мысли, при изложении теории купэ. Не говоря о подготовительных для этого pas моментах, обычных в практике классического танца, укажем здесь главные его черты. Техника ballonné очень несложна. Пусть ноги стоят в четвертой позиции на croisée. Танцовщица делает половинное plié. Нога, помещенная сзади, поднимается после plié вверх и делает первый акт купэ, с ударом в пол. За этим первым актом купэ стоящая впереди нога выбрасывается в простом батмане dégagé. Затем эта же нога, при движении всего тела вперед, делает последовательно целый ряд fondu, в зависимости от пространства совершаемого пробега по сцене. Такова эта техника ballonné, представляющая собой ничто иное, как сочетание двух актов купэ с батманом fondu. Нога вибрирует в воздухе движением вперед и назад, решительным вначале и слегка затяжным на втором темпе. Это pas, имеющее в главном своем рисунке две основные части, могло бы быть названо пластическим ямбом в честь бога Диониса. Состав стихотворного ямба таков же, как и ямба классического: два слога, из которых один быстрый, а другой акцентированный и слегка выдержанный на более глубоком дыхании. Совершенно то-же самое наблюдаем мы и в ballonné. Тут элементарное открывание тела и легкое, почти шутливое его развертывание сплетаются вместе в один бравурный аккорд. Иногда артистка проходит всю косую линию сцены, баллонируя ногою — и только. Получается впечатление веселья, чуть-чуть разнузданного, чуть-чуть двусмысленного, напоминающего веселье канкана. Если, служа Аполлону, легко иногда вовлечься в акробатизм, то, с другой стороны, служа Дионису, мы всегда ходим на границе разгульного и бесшабашного хаотического танца, среди форм которого канкан-ballonné занимает не последнее место. Публика обыкновенно отзывается на баллонирующую танцовщицу ураганными аплодисментами. Толпа не всегда отличит и оценит Аполлона, но своего древнего пеласгического или скифского Диониса она узнает повсюду и приветствует его с бурным восторгом.

Переходя к другим pas, не затронутым детальным анализом в предыдущих главах, отмечу, что антрша six, изучаемое обыкновенно лишь на пятом году прохождения классического экзерциса, представляет величайшую трудность. Это «самое бравое pas», говорил о нем Мариус Петипа. Как мы знаем, оно исполняется на месте, тремя воздушными croisée на строго вытянутых ногах, в быстром скачке. Предварительно необходимо сделать отчетливое plié двух колен, чтобы придать скачку надежный élan и выдержанный баллон.

Об emboité, представляющем разновидность обыкновенного прыжка, мы скажем только, что pas это — «стопа в стопу» — делается преимущественно на croisée. Ноги попеременно выбрасываются вперед в настроении развивающейся бравурности. Pas это выходило особенно экспрессивно у М. Ф. Кшесинской и у Е. А. Смирновой. Обе артистки, при своей технической силе танца, умели иногда обернуться к публике вульгарными сторонами своих характеров, всегда присутствующими в многообразии богатых художественных индивидуальностей. У Кшесинской emboité блистало даже, не в последние впрочем годы, а на заре ее карьеры, исключительным совершенством. Артистка умела перелицовываться в грубую служанку, как Павлова — в парижского хулигана. И опять таки надо прибавить, что мозаика классического танца тут тоже отражает мир во всех его комбинациях, но отражает в переработанном, стилизованном и дисциплинированном виде. Вы встряхиваете хореграфический калейдоскоп, и перед вами безконечное разнообразие его цветных стекол. То блеснет многокаратный бриллиант чистой воды: все бело, все сверкает острыми лучами. И все при этом монументально и вдохновенно. То перед вами — яркие самоцветные камни бытовых и жанрово-характерных танцев, из которых каждый несет своеобразное очарование того или иного народного типа. То драгоценный камень смеется вам в глаза блеском невинной шутки. То камень сверкнет и полоснет по душе грубым и мятежно-вульгарным эффектом. В этом разнообразии форм сказываются живучесть и сила хореграфического искусства.

НОВЫЕ ДЕТАЛИ



Мы упомянули уже об обыкновенном переборе ногами на полу, называемом в балете pas de bourrée. Обычная техника его является соединением двух актов купэ и глиссада failli в четвертую позицию. Хореграфы насчитывают около десяти вариантов этого pas, включая сюда и такие движения по сцене, которые только напоминают собою pas de bourrée, не будучи ими по существу. Можно сделать pas de bourrée вперед, в обычном узорном рисунке, с переменою ног. Такое pas de bourrée в значительнсй степени напоминает, как мы это говорили выше, воздушную перемену ног в типе ройяль. Во всяком случае мы тут имеем нечто изысканное, пластический оттиск на полу женской цветоножки. Чтобы было pas de bourrée, иеобходимо наличие узора, слагающегося из трех переборов ногами. Так именно танцовали женские цветоиожки на придворных балах Версаля и в разных других европейских дворцовых обстановках Европы. В жанровых танцах, играющих на изящное кокетство, фигура эта, в сопровождении чудесного port de bras, встречается иа каждом шагу. Идет великосветский танец по пышным и цветочным коврам, устилаемым во всех направлениях. Можно сделать pas de bourrée в бок — с такою же переменою ног и с неменьшею грациозностью. Но если пройти аналогичным движением по всей косой линии сцены, без перемены ног, то мы будем иметь перед глазами не pas de bourrée, а мелкий вид купэ в быстром темпе аллегро. Хореграфы и это движение называют pas de bourrée, смешивая воедино по существу различные фигуры. В pas de bourrée замечается все время ритмическое возникновение подобия некоторого треугольника, и в этом основная его гирляндная прелесть, его характер и мотив. Тут же перед нами безмотивное накопление однородного узора, лишь отдаленно внешними чертами своими напоминающего pas de bourrée. Точно также нельзя считать кольцевидного окончания танца вариантом рассматриваемой фигуры. Это хореграфический росчерк, типичное элементарное купэ, а отнюдь не нежный след цветоножки на полу. Иногда правильно построенное pas de bourrée может явиться установкою на прыжок или на скачек. В темпах классического аллегро это самое обыкновенное явление, и разбираться в нем подробно не приходится. Остается еще отметить три вида превосходных pas de bourrée, практикуемых

в технике en tournant. Каждая такая фигура может быть сделана в круге простом и полном. Получится вертящееся pas de bourrée, без особенных нюансировок и оттенков, как если бы мы взмахнули цветком в воздухе и описали им небольшой круг. Совсем другое дело, если при этом движении en tournant имеется элемент напряженного soutenu, с тяжеловесным и острым temps de cuisse. Круг берется с большого форса, с завлекательной пластичностью, причем pas de bourrée только разрешает и венчает фигуру в легком классическом орнаменте. Наконец, последний вид pas de bourrée, с изгибом спины, с контрпостным поворотом головы, называемый в балете renversé. Это, конечно, не описанный нами выше пируэт renversé, а именно гирляндная фигура на полу, со всеми возможными прелестями гибкого и поворотливого en tournant.

Таковы в исчерпывающем иеречислении все варианты прекрасной балетной фигуры. Переходим к другим примерам классического танца.

Как делается pas de chat? Прежде всего отметим, что это не прыжок, а скачек, с двух ног. Скачек этот имеет свой пролог. Ноги стоят на croisée в четвертой позиции. Вы делаете приседание, предшествующее каждому темпу элевации. На одну секунду вы сжимаете все свое тело в пружину и выкидываетесь из нее вверх в классическом субресо. Вслед за этим обе ноги, в чередующихся моментах времени, сгибаются в полу-аттитюдах. Это непременная черта pas de chat, действительно напоминающая мягкий баллон кошки. Если нет полу-аттитюдов, впечатление от pas de chat бледнеет. Затем одна нога выбрасывается вперед, в обыкновенном jetè, а другая, кончая фигуру в первоначальном ее рисунке, проходит нежным батманом на прежнее свое место. Таково это pas de chat, одна из постоянных схем в аппарате сценического аллегро. Можно делать ее в начале танца, посредине и в конце. Как заключительный темп вариации, pas de chat выражает некоторый романтический вздох женской растительной души, и только при очень высоком полете сюда примешивается отголосок угрозы и нападения. Кошка переходит в тигрицу. Такие высокие скачки делались на арене греческой орхестры в танцах сатиров и фавнов, с особенным великолепием, причем в них подчеркивалась именно стихийная страсть, бушующая в породе грациозного зверя. Но тогда фигура эта называлась полетом льва — этой большой и грозной кошки.

Наконец, остановимся еще на кабриоле. Филологическое происхождение этого слова нами уже отчасти указано. В основании его лежит латинское слово capra — коза, или capreolus, дикий козел, серна. В современном своем начертании слово это итальянизировано и обозначает взлет, с ударом снизу вверх одной ноги о другую. Всякую заноску, как мы знаем, итальянцы называют capriola, а всевозможные виды антрша, делаемые с ударными батманами, они именуют запутанными кабриолями — capriola intrecciata. Таково в коротких словах происхождение термина «кабриоль». Несомненно, что в сатирической драме,

в этой составной части всенародной греческой театральной литургии, кабриоль был одной из самых популярных фигур танца. Действующие лица, обитатели леса, не могли иметь другой походки, кроме козлиной, как козлоподобные существа, олицетворяющие стихийные черты человеческой природы. Одетые в шкуры хоревты метались по орхестре прыжками и скачками, брыкаясь и ударяя ногами по воздуху. В эпоху дифирамба, в особенности в ранние его времена, такая козлоподобная пластика должна была быть особенно ярка и примитивна. С постепенным же совершенствованием дифирамба и переходом его в стройную драму, движения кабриольного пляса должны были смягчиться, сохранив однако отличительные свои черты звериной стихийности. Из греческой орхестры кабриоль перешел в римский театр, а оттуда, через средние века и ренессанс, донесся до нас в обработанном и прелестно стилизованном хореграфическом рисунке.

Как делается кабриоль? В нем несколько моментов, которые подлежат различению. Ноги стоят в пятой позиции. Делается plié, как перед каждым скачком. Потом — скачек с ударом мягких мышц снизу вверх. Этот удар является инициативной частью воздушного купэ, за которою следует отраженное движение другой ноги вперед, в том же направлении. По окончании купэ тело опускается на пол, в прежнюю пятую позицию. Новое plié и окончательное выпрямление тела — relevé. Резкое козлиное движение смягчено начальным и заключительным растительным темпом сгибания ног. Во время самого взлета необходимо, чтобы оба колена были строго вытянуты, пальцы опущены к полу, пятка отчетливо вывернута. Корпус среди всех этих эволюций отклонен от ноги, ударяющей снизу вверх. Это необходимейшая черта фигуры, придающая ей характер нарочитой прямоты и самообладания, в противность естественному стремлению тела искривиться и перегнуться вперед. С таким некрасивым изгибом делала свои прославленные кабриоли в «Талисмане» М. Ф. Кшесинская. Но успех фигуры в ее исполнении был основан отнюдь не на ее академической правильности, а только на бурном темпераменте артистки, нашедшем здесь свое ослепительное выражение. Три главных момента обрисовываются в кабриоле: героическое движение заноски, пластическое приседание и духовное устремление к вертикальности, которое в абсолютной степени здесь даже и невыполнимо. Спина отбрасывается назад, принимая запрокинутое положение и тем вызывая в публике опасение, что артист грохнется на пол. Он танцует вопреки природе, в борьбе с ее законами! Так это и было в кабриольном танце В. А. Семенова в «Жизели», при контрастном сочетании с артисткою, безбурной по темпераменту и безгеройной по духу. Казалось, что танцовщик вот-вот упадет. А. Я. Ваганова по окончании кабриоля делала женственное tombé, чтобы разгрузить напряжение, связанное с ударным батманом. Но можно, не щадя героических сил, окончить кабриоль внезапным револьтадом, как мы уже упоминали об этом выше, с падением на ту самую ногу, которая метнулась вверх. Тогда

к клубку растительно-героических элементов прибавится еще и элемент акробатический, для завершения смелого и по существу мужского движения.

Таковы дополнительные детали, лишь бегло затронутые в предыдущем изложении и тем не менее важные в общей совокупности черт, определяющих границы и средства хореграфического ликования.

PAS DE BASQUE



К категории классических pas, исполняемых в темпе аллегро, относится также и pas de basque, не раз упоминавшееся на предъидущих страницах. Трудно перевести это балетное выражение на русский язык. Прежде всего ссылка на племя басков, обитающее на склоне Пиренеев, в Испании. Сами баски, древнего яфетидо-хамитского происхождения, почитают себя испанцами. Хотя они и очень бедны, но, кутаясь в свои дырявые плащи, баски горделиво говорят о себе: «Каждый баск — гидальго». В их представлении они являются обнищавшими вельможами. Если присмотреться к технической конструкции фигуры pas de basque, то мы найдем в ней некоторые черты, из которых в самом деле мог вырасти рисунок горделивого движения, широко практикуемого, между прочим, с особенным блеском и пышностью, в польской мазурке. Фигура разлагается на две части, разнородных по типу и темпераменту: первая часть движения — например, правой ногой — связана с некоторым полу-круговращением, имея при этом характер тяжелый, южный и страстный, с большим импульсом. Это первое движение кончается решительным прыжком на effacée, влекущим за собой ответное рефлекторное движение ноги на croisée, в четвертую позицию. Это второе движение делается мягко, кокетливо, грациозно и глиссадно (глиссад failli), как бы в компенсацию грузной активности первого. Такому пластическому построению pas de basque соответствует и музыкальное сопровождение из двух фраз, одной — аггрессивно-ударной, а другой — ответно-мягкой. Чередование этих двух, столь разнородных движений придает всей фигуре танца ее своеобразную прелесть. В сущности говоря, это сложное купэ, по правильному толкованию таких авторитетных судей, как Иогансон, Мариус Петипа и Легат-Старший. В одном классическом куске крепко переплетены между собою органическим рефлексом два контрастных мотива, нераздельно и неслиянно. Если не вышло бархатное failli, танец потерял грацию. Если первое движение, смесь rond de jambe и прыжка вперед, недостаточно энергично и недостаточно вещественно массивно, то танец потеряет в своем мужественном элементе. Вот почему в чудесном польском танце, характерном для целого народа, так оцененном всем цивилизованным человечеством, кавалеры ударяют больше всего на первую часть купэ, а дамы на вторую. Если танец проходит с художественною про-

никновенностью, с захватывающим одушевлением, с настоящим воплощением создавшего его гения, то дама непременно отвечает бравой игре кавалера пленительно-нежным, скользящим пришаркиваньем, в котором так чудесно слышится стыдливое женское участие в общем лихом полете вперед. В польской мазурке сказывается национальный характер этих славянских басков. Подобно баскам Пиренеев, каждый нищий поляк склонен считать себя раззорившимся шляхтичем и драпироваться в плащ гордого величия. В походке его ощущается импонирующее самосознание, сопровождаемое экспрессивной жестикуляцией своеобразного типа. Польский танец в самом деле, особенно мазурка, происходит как бы под мерный ритмический звон отечественных костелов — так все в нем торжественно, помпезно и почтительно-глиссадно!

Конечно, в классической трактовке pas de basque представляется в своем отвлечении. Оно очищено от всяких примесей, исторических и этнографических, сводясь к ясной форме, универсальной и вечной. Стоит каркас — и больше ничего. Надо сделать решительную первую часть купэ и послушно-мягкую вторую, без всяких фиоритур. В этом вся задача.

Теперь спрашивается, откуда взялось это название: pas de basque — от народности ли басков, или же от древне-греческого, может быть, пеласгического термина Βάσκω, означающего ходить? У Гомера имеется выражение: Βάσκ' ἴθι, ступай скорей! Не оттуда ли pas de basque? В таком случае pas de basque значило бы просто: «шаг ходьбы» и вполне соответствовало бы действительности, ибо в простейшей своей структуре элементарное купэ и является основою обыкновенной человеческой ходьбы. Мазурка есть тоже только декоративная ходьба. У Эсхила в «Персах» два раза попадается это выражение: стихи 667 и 675:

Βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριεῖς

Эсхил был непревзойденным, после Гомера, знатоком пеласгических первооснов эллинской речи, и можно допустить, что выражение это взято им из древних архаических источников греческого языка. Но по новейшим исследованиям пеласги являются отраслью первобытных яфетидских племен, широко расселившихся по Европе, часть которых могла оказаться и на склонах пиренейского хребта. Тогда моя догадка получает некоторое оправдание в применении как к классической форме танца, так и к жанрово-исторической, охватывая все явление целиком. Кто знает, какая тайна индивидуально-народной походки скрывается в сложных пласических пережитках, дошедших до нас из тьмы веков! Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что название рассматриваемого нами pas древнего, а не нового происхождения. Оно не может быть созданием испано-французского лексикона, ибо своим филологическим корнем оно отнюдь не связано с романским языком, новым и старинным. Несомненно мы тут натыкаемся на осколок тысячелетией скалы, на зуб вымершего зверя дальних времен.

Кроме pas de basque, мы имеем еще выражение в балетной терминологии: saut de basque. Что представляет собою эта последняя фигура, носящая стольсходное с предыдущею фигурою наименование? Там «шаг ходьбы», а тут как бы «прыжок ходьбы». Посмотрим, как строится saut de basque. Пусть ноги будут скрещены в пятой позиции, с правой ногою позади. Фигура начинается таким образом: правая нога делает маленький, мягкий, полуразвернутый батман tombé, становясь на пол. Это женственный сигнал, на который левая нога, стоящая на effacée, отвечает скользящим, подброшенным в воздухе движением на croisée вперед, пролетая через первую позицию. Мы довольно подробно говорили об этом в главе о купэ. Таково начало фигуры. Мы имеем здесь дело, как и в pas de basque, с одной из форм купэ, на этот раз воздушного характера во второй своей части. Остальные части фигуры следующие: делается полное круговое движение в воздухе, en tournant, во время которого правая нога, продолжая пластическую функцию, мягко прижимается к перехвату, и затем все движение оканчивается падением на левую ногу. Чтобы saut de basque был чисто и отчетливо исполнен, необходимо во время прыжка держать левую ногу строго вытянутой, с напряженными пальцами. Даже пальцы прижимающейся к перехвату ноги тоже должны быть вытянуты как можно строже. Спина — прямая. Руки в первой позиции. Глаза прикованы к точке в пространстве, от которой начинается этап всего движения. Такова эта фигура. Женственно-мужское купэ в начале, стремительный поворот в воздухе, на подобие обыкновенного прыжка en tournant — в середине, и решительное падение в конце. Пластический мотив фигуры наблюдается только во вступительном акте и среди темпов вращательного движения. Спина, руки и глаза являются аккомпаниментом исполняемого танца.

Если сравнить saut de basque с pas de basque, то мы легко различим одни и те же существенные черты, только в другом чередовании. Родственность происхождения обеих фигур бросается в глаза и совершенно оправдывает сходство наименования. Скажем гипотетически так: у яфетидского племени басков была своя выразительно-помпезная походка и свой горделивый прыжок en tournant. Но из этих двух основ, реальной и духовной, сложилась вся древняя культура греков крито-микенского периода, вошедшая потом существенною частью в позднейшую формацию эллинского гражданского политического строя. Оба pas имеют еще и ту общую черту, что они начинаются с движения на effacée и заканчиваются остановкою на croisée. Свиток развертывается и свертывается в том же порядке и последовательности, знаменуя однородную эмоцию в разных темпах танца на земле и на высоте.

SUMMA SUMMARUM



Перечисленными видами аллегро заканчивается классное обучение. Экзерцис исчерпан и работа последних лет сводится к комбинированию сложнейших pas целыми фразами, целыми хореграфическими и пластическими диалогами, в которых уже приоткрывается арена будущего сценического искусства. Классический танец дан в своих самых существенных основах. Учащийся в течение двух каких нибудь часов проходит с педагогом почти все балеты рудиментарио. К концу экзерцисного урока он должен испытывать значительное утомление. Все в нем сломано и перегнуто, все развинчено и завинчено, все скручено и раскручено. А между тем тело все трепещет новорожденными импульсами и открывшимися возможностями. Из классного зала, как я замечал это не однажды, будущая артистка уходит неохотно. Точно что-то не довыпито до конца, не пережито в полном объеме, не испытано до самого дна. Многие опытные танцовщицы говорили мне, что, выйдя на улицу после хорошего экзерциса, они чувствуют себя поумневшими. Все становится понятнее, все воспринимается живее и полнее. И каждый человек, воспитавшийся в идеях психо-физического параллелизма, охотно поверит этому, поймет настроение танцовщицы, вошедшей в жизнь после оздоровляющего труда. Обыкновенно педагог, пройдя с классом огромный экзерцис, кончает занятие легчайшими и простейшими после всего проделанного движениями: какими-нибудь партерными или воздушными флик-флаками или же большими выкинутыми батманами, с передвижениями по всему залу. В области физических упражнений такой прием является настоящим итальянским sfumato, сведением резких контуров рисунка к дымно-мягким очертаниям.

С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

ТРИ ТИПА

ри типа мужского танца связаны с именами деятелей петроградского балета: Иогансона, М. Петипа и П. А. Гердта. Особенно выпукло рисуется нам фигура Иогансона, этого настоящего вождя мужского искусства на классической сцене. По происхождению это был человек холодного севера—швед. Сейчас предносится мне облик его уже старых лет. У него были маленькие ноги с большим подъемом. Он обувал их в прюнелевые дамские сапожки, с резинами по бокам. Это было почти смешно, но чрезвычайно трогательно в человеке, который искал в танцовщиках во всем и всегда выражения мужского духа. Контраст личности и требований, исходивших от педагога, вносил в классные занятия элемент чудаковатости, не уменьшавшей однако убедительности строгих менторских указаний и вместе с тем вводившей жизненную нотку в сухую работу. Это был человек ритма и абсолютного слуха. Он улавливал каждый дисгармонический звуковой штрих и все в танцах прилаживал к музыкальным директивам до такой степени, что не оказывалось ни одного хореграфического слова, которое не было бы проникнуто музыкою, не было бы окончательно слито с ней. Он приходил в класс со скрипкою у плеча и при экзерцисных эволюциях, усложнявшихся все более и более, наигрывал старинные, мало кому известные балетные танцы — наивные, мелодичные, певучие отголоски какого-то фракийского Орфея. Иогансон даже и вне класса ходил, распевая в пол-свиста какие-то древние музыкальные мотивы, качаясь из стороны в сторону на согнутых коленях, точно проделывая переменное tombè вправо и влево. Наклоненный корпус и грудь впереди, при свободно брошенных руках, придавали всей фигуре черту серьезной стремительности. Весь насыщенный идеей движения, он казался выброшенным из музыки в мир реальности существом, для которого вне танца не было ничего. Все — танец, все — ритм, все — динамика плоти, передающей свет и бурю мужского духа. Иногда, когда в классе никого не было, Иогансон сам становился к палке и проделывал часть экзерциса. Вот когда можно было, подсмотрев в щелку приоткрытой двери, получить урок безукоризненно-правильного учебного исполнения. Любознательные ученики это и проделывали с немалой пользой для себя.

Припомним еще несколько внешних черт, рисующих Иогансона в его физическом портрете. Брови у него были густые и нависшие над большими светло-голубыми глазами. Маленький горбатый носик. Рот красный и сочный, с коротенькими подстриженными усами. Все свидетельствовало о том, что это человек здоровый, не чуждающийся нормальных утех жизни. При этом кругленькая, маленькая, бархатная бородка — пушистая и мягкая. В разговоре Иогансон был невозмутим и ровен, в полную противоположность Чекетти, который во всем и всегда оставался типичным и порывно-экспансивным итальянцем. Иогансон не кричал на уроках, не шумел, никого не бил палкой. Зная анатомию и в совершенстве шведскую гимнастику, он свободно распоряжался средствами своих учеников, утилизируя их для движений, одновременно хореграфических и акробатических. Он развивал в них силу, равновесие, выдержку и точность, не давал отдыха, воспитывал дыханье. В классном зале он устраивал иногда целые лужи, нарочито и для испытания эквилибристической ловкости своих учеников, рассыпая при этом канифоль по всему полу. Он требовал, чтобы учащиеся продолжали танцовать, не взирая на возникшие трудности. «Танцуйте», говорил он. «Скользко! Вы должны уметь броситься вперед, держа корпус на ноге. Тогда не упадете». Сам Иогансон был какой то ходячий танец. В свое время, даже не в молодые свои годы, а уже пятидесятилетним артистом, он казался в своих танцах воинственным героем. Высокий, размашистый жест, строго и по мужски повернутая голова, безукоризненно-правильный épaulement, глубокое и быстрое plié — пружинистое и вольное, и все — вместе, все в компактном целом, почти без установки, столь обидной в мужском исполнении. Он взвивался на высоту без разбега, без трамплина, с места выкидывая ноги в строго-выворотном рисунке. Все было хореграфично, разнообразно, школьно и классично. Остановки на полу каменные, делавшие впечатление монументальных статуй Донателло. Мгновенно и незаметно, сценический Аполлон выравнивал искривление покачнувшегося в воздухе тела. Иогансон делал изумительные револьтады, вышедшие в настоящее время из употребления единственно потому, что мужские танцы — в разлагающей атмосфере бисексуальных наваждений новейшего времени — вообще утратили свой натуральный вид. Был во всем танце Иогансона, кроме того, какой то шик, какой то праздник, торжественный какой то фурор, но без малейшего привкуса женского сахара. Это не мешало танцу оставаться пленительным, захватывающим, осиянным солнцем изнутри, окропленным настоящим елеем, но все в строго выдержанном мужском стиле.

Уже в самые последние годы жизни поле зрения Иогансона было как бы ограничено шорами. Он видел вещи только по прямой линии от своих глаз. Следя за экзерцисной работой в классе, Иогансон терял фигуры и предметы, все происходившее в плоскостях косых и боковых. При этом он не любил расточать никаких неумеренных похвал, к которым так склонны многие педагоги. Перед своими глазами он держал идеальные рисунки классического танца, опре-

деляя ими высоту и законченность учебного исполнения. Как все в реальности далеко от своего хореграфического подобия, особенно в глазах человека, живущего почти исключительно воображением в мире руководительно-верховных образцов! Когда классное исполнение выходило блестящим и явным образом устремлялось к большому успеху в публике, строгий до фанатизма Иогансон ронял лишь невинно-поощрительные словца, которые в ушах благоговейных учеников звучали громче труб и литавров. «Теперь лучше», говорил гениальный педагог. «Чисто! Теперь можете это сделать на сцене». Это был иогансоновский максимум похвалы. Лишь о Н. Г. Легате, молодом артисте восьмидесятых годов прошлого века, Иогансон с полным удовлетворением говорил: «Заноски, как у Новерра». Это означало: быстрые и искрящиеся. Беспрерывные croisée в воздухе, дальше пятой позиции, с вытянутыми коленями, были в самом деле прекрасны в свету рампы. Но и бранил Иогансон жестоко, негодовал громко и отнюдь не стесняясь в выборе укоризненных слов. «Ты стоишь, как печка» — это было в его устах порицанием самым решительным. Надо уметь стоять по-мужски, неподвижно и жизненно в одно и то же мгновение, вытянувшись во весь рост, во всю свою вертикальную высоту, безжестно и безмолвно противоборствуя стихиям. Вот оно живое стояние биомеханики, глашатаем которого являлся на русской сцене Иогансон!

Культура мужского танца, несмотря на обилие многих блестящих артистов в этой области, заметно падает с давних пор. Танец их за последние годы стал решительно терять свой мужской характер, и чтобы вернуть ему былое совершенство, пришлось бы вновь обратиться к заветам Иогансона. С этого когда-нибудь и начнется первая фаза в реформе мужского хореграфического искусства, настоящая героизация классического балета, в целях широчайшего раскрытия основ нового сценического ликования. Как ни странно сказать, этот редкостный, эксцентричный, ныне почти забытый швед, со скрипкой под мышкою, полу-насвистывающий постоянно старинные мотивы, является истинным служителем гиперборейского Аполлона на балетных подмостках России. В человеке гудела дневная солнечная песнь стихийного гения северных стран. Многих выходцев посылала Швеция в Европу в различные времена. То Густав Адольф займет внимание мира в разгаре религиозных войн, то Лафренсен воцарится в живописи рококо. То авантюрный Ферзен будет сидеть кучером кареты, в вареннском бегстве. Среди этих типов служения людям миссия Иогансона представляется на взгляд очень скромной и одинокой. Но и этот соотечественник Карла XII оказался учителем России в важном деле искусства, и когда-нибудь будет признано справедливым поставить его в ряду заметных реформаторов нашей культурно-художественной жизни. В грядущей героизации балета имя Иогансона будет сиять крупной звездой — и замечательный педагог получит славу, о которой он сам никогда и не мечтал.

От Иогансона мы переходим к Мариусу Петипа. Хотя они и были современниками, но в артистическом смысле их разделяет целая пропасть.

Мариус Петипа был гением женских эманаций в балетном искусстве. Все создания этого балетмейстера являются ареной для женского таланта. Однако, как самые эти эманации, так и разумеемый нами талант, приходится рассматривать не в универсальном плане, а лишь применительно к французской женщине, которую Мариус Петипа пересадил на русскую сцену. Сделать это было тем более легко, что такой пересадке содействовали и общие тенденции эпохи. Французские влияния в искусстве и культуре были в его время еще довольно сильны и не соперничали с влияниями английскими и германскими, создавшими на русской почве своеобразные и частью очень плодотворные течения вкуса и мысли. Они начались в России еще в эпоху Елизаветы Петровны, после ближайших преемников Петра, и длились почти безостановочно до конца XIX в., захватив царствование Екатерины II и всю александровскую эпоху. Что касается балета, то при Николае I французские тенденции были в нем чрезвычайно сильны. В этих тенденциях сказывались французское рококо, с одной стороны, и французское барокко «короля-солнца», с другой стороны. Героичность и монументальность великого искусства были подменены интимной красивостью и грациозностью—в тех частях балета, которые должны были поражать патетической красотою, и вычурною пышностью, где могло манифестироваться настоящее величие духа, в вариациях и кодах классической постановки. Весь великий талант Мариуса Петипа, отражавший эпоху, но ею не командовавший, ушел на выработку форм нашей хореграфии, господствующих в ней до сих пор. Но в этих границах Петипа проявил черты подлинной гениальности, неоспоримые и незыблемые, не сравнимые с силами и средствами позднейших мелких реформаторов, прикасавшихся к его великому делу. Французская женщина рококо танцовала романтическое adagio, и все, что есть в этой женщине пленительного и искусительного, выступило настоящим одурманивающим букетом. Батманы стали орудием последовательного рекламирования женской красоты. Среди батманов одни открывают женское тело, а другие его развертывают. Батман développé подробно нами описан на предыдущих страницах. Мариус Петипа был виртуозом этого батмана. Петипа развертывал женскую красоту на мучительно-медленных темпах, лобызая каждую пластическую деталь. Даже рискованный классный мягкий батман à la seconde на высоте он применил к сценическому adagio, придав ему своеобразную прелесть в «Жизели». Его аттитюды, его арабески, в которых еще трепещут отголоски развернутого батмана, его пульсирующие куранты и живые отдохновения с длинно-вытянутыми ногами на руках кавалера, его шелестящие тарлатаном стремительные пируэты — все это насыщено женщиною рококо до мельчайших фибров. Тут нежнейшая растительность получает эротическую окраску и нега безжеланного покоя незаметно переходит в скрытую истерику любовного дара. Никогда у М. Петипа

танцовщица не передвигается по сцене вольным не-классическим шагом. Она делает это, балансируя в pas de bourrée. Вообще в искусстве танца нет у него момента, который был бы освобожден от установившейся стилизации, захватившей как партерные движения, так и темпы элевации. Бархатное failli Петипа превращает в трамплин для антраша cinq, для двойных кабриолей. И при этом решительно все — в тех же женственно-пластических тонах, чарующих и великолепных.

Но развернувшись в постановке отдельных код и вариаций, гениальный балетмейстер создает широчайшее хореграфическое барокко, богатое разнообразием форм и тем. Этих тем так много, например, в «Дочери Фараона», в «Баядерке», что они производят на зрителя почти удушающее впечатление. Глаз тонет в калейдоскопической пестроте и роскоши бесконечных комбинаций, не дающих вниманию сосредоточиться на чем нибудь определенном. Но культивируя женскую эротику и возводя ее к апогею, Мариус Петипа недостаточно оценил художественные возможности, заключенные в мужском танце. В сущности он создал только идею кавалера, аккомпанирующего даме в adagio. Конечно и такое создание блестяще. Но оно отнюдь не грандиозно. Мариус Петипа часто бывал в классном зале Иогансона, ища в нем мотивов для своего творчества, и материалы заимствовались им без конца, все в одном и том же направлении. Все в нем оплодотворяло концепцию женского танца и ничто не ложилось в основу танца героически-мужского. Даже ансамбль кавалеров в «Раймонде», вместивший в себе весь диапазон мужского искусства, сам по себе блестящий и шикарный, ничего серьезного не прибавляет к общей характеристике балетмейстера. Номер этот имеет характер концертный и ничем органически не связан с существом хореграфического действия. Как ни как, мужской танец в планах Мариуса Петипа играл всегда второстепенную и подчиненную роль, хотя отдельные танцовщики при нем, как старого, так и нового типа, достигали в своем искусстве редкой высоты таланта и блеска. Всетаки Петипа сузил это искусство, сжав его в дамский корсет. Необходимо отметить, что последовавшая за Петипа эпоха явилась в этом отношении эпохою эмансипации от условностей старого стиля. Сценические кавалеры воспрянули духом. Но дело не ограничилось свободною культурою мужской хореграфии, а перешло в безудержный разгул движений, в опьяненную разнузданность, в извращенное воплощение невежественно и неправильно понятых исторических памятников. Перл балетного искусства, adagio, не был пощажен в этой свистопляске реформ. Дама оказывалась то на коленях кавалера, то плывущею рыбкою над его головой, переворачиваемою и перебрасываемою из стороны в сторону. При этом артисты сохранили рецептуру Петипа и постоянно вдавались в бисексуальные оттенки танца, уходя со сцены на полу-пальцах, кокетничая плечами, вихляя боками совершенно в женском духе. Сейчас от этого мусора на здешней сцене уже почти ничего не осталось. Но возврата к здоровой традиции Иогансона еще не наблюдается. Его можно лишь предчувствовать.

Переходя к третьему деятелю нашего балета П. А. Гердту, необходимо отметить следующие его черты. Прежде всего это был прямой наследник тенденций Мариуса Петипа. Гердт никогда не выступал в качестве балетмейстера, но многолетний труд его на сцене Мариинского Театра не прошел бесследным для культуры классического искусства. Это был по таланту первоклассный мимист, создавший в этой области целый ряд прекраснейших образцов игры и экспрессии. Некоторые его создания в «Раймонде», в «Корсаре», в «Эсмеральде», останутся классическими навсегда. Вообще это очень большое имя в истории русского балета. Но если вспомнить далекие от нас времена, когда Гердт выступал еще танцовщиком, то нельзя не подчеркнуть, что тогда он весь был преисполнен женственных навождений Мариуса Петипа. Какая нибудь вариация, им проведенная, изысканная до последних подробностей, производила впечатление не чисто мужского танца отдельными своими чертами. Гердт точно делал сплошные глиссады в женском стиле. Он вздыхал, замирал и грациозничал даже в темпах полета. Заноски его отнюдь не казались мужественными. Port de bras его представляло полный контраст с героической жестикуляцией Иогансона, хотя игра рук у него вся шла и развертывалась в точных границах классического канона. Не было в этих танцах мужского гения, мужского пафоса!

Таковы три крупных индивидуальности, тяготевших над судьбами русского балета. Мужские танцы не отчалили от своего настоящего берега, от Иогансона. П. А. Гердт не создал никакой школы. Что же касается Мариуса Петипа, то, пересадив к нам французскую женщину и не вдумавшись при этом в самостоятельную культуру мужского танца, он допустил две основных ошибки, не омрачающих в остальном славы величайшего хореграфа нового времени. Женщину он взял только в типе версальского рококо и заставил ее исполнять строгую, возвышенную и чистую тему adagio. С одной стороны это было отступлением от задачи классической композиции, а с другой это явилось искажением лебединого облика русской женщины. При своей насквозь растительной природе русская женщина в то же время всегда являла черты монументальности. В этом Лебеде есть свой героизм, своя неподдельная экзальтация, чуждая всякой манерности и кокетливости. Хороша русская женщина и в простом белом платье, без всякого шелкового фру-фру и кружевного великолепия. Такой мы знаем ее в истории, в жизни и в литературе. При этих героических чертах она все-же остается чудесным Лебедем. Пластически понял это Лев Иванов, когда творил свои танцы во второй картине «Лебединого Озера». Перерабатывая европейскую сказку, он отразил мотив ее в чистейшей русской душе и тем поставил на пути Мариуса Петипа памятник, своим значением преодолевший все обольщения французского рококо. Как от Иогансона пойдет когда нибудь реформа мужского танца, так реформа женского танца начнется от первых робких опытов Льва Иванова. На что был способен этот последний талант, особенно хорошо видно, между прочим, и по рапсодии Листа,

переведенной им на язык хореграфии с изумительным искусством. Тут женщина пляшет со всею доступною ей экзальтацией, а кавалер проявляет свойственный ему огонь и порыв, хотя танец сам по себе не классический. Но традиция чистого искусства тут вся налицо.

МУЖСКИЕ ТАНЦЫ

СИНТЕЗ



ужчины не танцуют на кончиках пальцев, потому что, и оставаясь на цельной ноге спокойно и ровно, они могут сохранить при этом всю свойственную им одухотворенность. Relevé могло бы только разрушить впечатление высокой естественности. До такой степени мужчине органически присущ принцип вертикальности, что не требуется никаких дополнительных приемов, чтобы его подтвердить и осуществить. Однако же, возвращаясь на пол с каких нибудь прыжков или полетов, он все же стремится дать классический рисунок в его типических чертах. Он пролетно касается пола вытянутыми пальцами и затем прижимает к нему всю ступню. Пальцы только мелькают и обозначаются, как переходная форма начального или окончательного движения, тогда как для женщины это форма отнюдь не переходная, не мимолетная, но может утверждаться в общей схеме того или другого танца, как постоянная. Представляется на первый взгляд удивительным, что такое господствующее в элевации существо, как мужчина, не танцует на пальцах, и всякая попытка в этом направлении создает даже отталкивающее впечатление. Если в гомеровском гимне Аполлон все-же поднимается на пальцы, то здесь движение это может быть рассматриваемо только, как préparation к полету. С другой стороны такое божество, как Аполлон, при универсальности своего значения, заключает в себе все человеческие элементы в совокупности, как мужские, так и женские, и самое разделение на два пола встречает в нем так-же мало резких границ, как и в девственной Артемиде, занимающейся мужскою охотой. Мужчина — весь в полете. Ему не подобает находиться длительно на вытянутых пальцах, ходить и передвигаться на них. На земле мужчина держится совершенно нормально, храня в себе убеждение и знание, что взлететь он может, когда вздумает.

При этом достойно высокого внимания то обстоятельство, что в женщине кавалер постоянно стремится поощрять и облегчать ее стояние на пальцах. Он вдохновляет ее к этому выспреннему устремлению вверх, протягивая ей руку поддержки. Тут в чертах балета сказывается вековечная миссия мужчины

поднимать женщину до своей высоты и держать ее на этой высоте длительно и упрямо. Тонкие художники чутьем угадывают иногда эту особенность взаимоотношений между мужчиною и женщиною, преимущественно характерную для России — не только в жизни дифференцированных слоев ее, в интелектуальном смысле слова, но и в искусстве. В балете мы встречаемся постоянно с этим драгоценным нюансом, не обращая на него должного внимания. Так в «Лебедином Озере» последнего акта Н. Г. Легат конструировал несколько моментов, не совсем обычных для господствующей рутины. Артистка поднимается на пальцы и выбрасывает ногу в вытянутом рисунке. Намечается танец с кавалером. Стоя на пальцах, танцовщица протягивает руку партнеру. Обыкновенно кавалер, не меняя позы и не бросая руки, обходит балерину, охватывая при этом ее талию другой рукой. Но этот банальный прием Н. Г. Легат совершенно отверг. Он бросает руку танцовщицы, и артистка должна удержаться на пальцах, в вытянутом арабеске, в течение длительно-жутких мигов, пока кавалер обходит ее за спиною. Казалось бы, ничтожный, еле приметный штрих. Но именно в таких штрихах, выдыхаемых из бессознательных глубин таланта, сказывается настоящее мастерство художника. Впечатление получается исключительно глубокое от неожиданного созерцания долговременной устойчивости, лишенной поддержки.

Такое же впечатление производит и поза́ на аттитюд в том же действии «Лебединого Озера», в финальном моменте adagio. Н. Г. Легат стремительно закручивает артистку для двух пируэтных кругов—и вдруг покидает ее. Предоставленная себе самой, артистка остается на пальцах. Она крепко стоит на пальцах среди вихря движения, поднятого кавалером. Стоит вытянувшаяся в аттитюде, в напряженном высоком подъеме. Поза полна страсти и вдохновения. Что-то тут схвачено и представлено из средств мужского духа. Тем не менее в позе этой зримо струится растительная прелесть женской пластики, в постановке самого тела, в нежном port de bras, в шелестящей прелести легкого тюника. В примере этом, выхваченном мною из бесконечной лаборатории хореграфического искусства, мы имеем иллюстрацию все той-же великой темы мужского влияния на женскую психику. Кавалер как бы вытягивает даму из вязкой растительной почвы, которую та однако окончательно оставить не может. Как бы ни рвалась она вверх при поддержке мужчины, поддержке, хотя бы и самой патетичной, она все-же органично и неизбежно остается цветком-растением. Но это не исключает ее из царства Аполлона. Сам солнечный бог связан с растительным миром неразрывными узами. Ему посвящены оливковое дерево, пальма и лавр. Первый храм Аполлону был возведен из лавровишневых ветвей и листьев, и только впоследствии камень и мрамор повторяли в своей структуре растительные мотивы примитивных деревянных построек. Процессия из темпейской долины к дельфийскому храму состояла из юношей, девушек и даже старцев,

увенчанных лавровыми листьями. Биография Аполлона вся полна легендами растительных метаморфоз. Смотришь современными глазами на античного красавца, на дальнозоркого и дальнобойного Аполлона, и не можешь отрешиться от представления о стройной пальме. Пальма тянулась к небу и постепенно пронизывалось солнечным светом!

Юноши проходят классический экзерцис в том же объеме, что и девушки, и совместно с ними, под руководством общего педагога. Позиции одни и те-же, но у мужчин они кажутся более массивными и даже несколько грузными из за фигуры и ног с низким подъемом, а в огромном большинстве случаев даже и без всякого крутого изгиба. Только четвертая позиция в позе демонстративного выступления выглядит благородно и браво, особенно после какого нибудь пируэта, перед началом нового одухотворенного танца. Иогансон требовал от учащихся не только бравости, но даже и некоторой бравурности, как бы предвидя в будущем водворение на балетной сцене не аффектированного и вылощенного, а естественно-ловкого и непринужденного героизма. Пятой позиции у мужчин почти никогда не бывает. Одни лишь туры кончаются на полу сведением ног в этой позиции. Это происходит от того, что мужские ноги грубее женских, отличаются меньшею выворотностью и туже приставляются одна к другой в этом положении. Но даже и осуществленная, позиция эта кажется всегда не пластичной и не красивою. У женщины же все позиции отличаются настоящею прелестью, а четвертая особенно привлекательна у нее по своему широкому и своеобразному рисунку. После пируэта она блестит разнообразием выражений. Возможен оттенок кокетливый, с головою, заглянувшею под руку. Оттенок молящий—со скрещенными на груди руками. Выставочный оттенок—с отброшенными назад по тюнику руками и вынесенным вперед корпусом: поза по преимуществу женственно-живописная, мажорно-музыкальная и, тем не менее, совершенно растительная. Все поется у женщины в лиственном шуме, под ласками солнца! Отодвинутая назад нога только касается пола—тонкими-тонкими пальцами! Иногда руки приветственно простираются вперед. У кавалера мы всего этого богатства экспрессии и нюансов не имеем: только лихость, бравость и бравурность—и ничего другого. Но и это тоже в своем роде великолепно и необходимо в общем аккорде балетного ликования. Поэтической флоре тут противопоставляется в мужском исполнении, с первых же шагов экзерциса, героическая проза мужского гения.

Сгибание ног — plié — не дает у мужчины такой выгнутой спины, такой открытости колена, такой мягкости и нежности, как у женщины. Паховые связки у него крепче и плотнее. Теплою влагою распространяется женское plié по всему телу. Мужское же plié не имеет в себе этой теплоты, этого элемента мягкости, но зато превосходит женское в нервной силе, сухости и энергии. В динамическом смысле оно является рычагом крепкой и могущественной пружины. В этом отношении мужчина обладает гораздо большими средствами.

Никогда женщина не сравнится с ним в беге: не только пространственный шаг ее мельче, но и самая быстрота в смене моментов сгибания ног у нее меньшая, чем у него. На бегу мужчина весь превращается в действующую пружину, утилизируя длительно и настойчиво свои мышечные комплексы и физические средства. Женщина же на бегу выдыхается скорее, истощая первоначальный импульсивный запас. Но сухая гибкость мужчины не есть лишь черта его ног. Пальцы рук его тоже гибче пальцев женщины. Аполлон быстро передвигал пальцами по струнам лиры сверху вниз и снизу вверх, и этим обусловлена бесконечная красота его легендарной игры. Паганини и Саразате обладали пальцами, гибкость которых недоступна женщине. Из женщин редко выходят большие скрипачки, и Терезина Туа является очень одиноким исключением. Но женщина хорошо играет на рояле, ибо район действий ее мышечных орудий здесь благоприятно представлен простою горизонтальною схемой клавиш. Идя дальше в изучении сравнительной гибкости обоих полов, мы констатируем у мужчины большее богатство в интонациях голоса, выражающих разнообразную гамму душевных переживаний. Женская душа плещется на одном месте. Она гибка и мягка в одной своей точке. Она все время делает plié и relevé, сохраняя настойчивую привязанность к избранному пункту земной опоры. Вообще женщине ни в чем не поспеть за мужчиной. Пребывая магнитом в своей среде, она как бы не рвется к дальним мирам, но миры эти влекутся к ней самой постоянно и неизбывно. Мужчина же в гибкости своей охватывает огромные пространства. Оттого то мужской баллон ярче и крупнее женского. Мужчина умеет не только продлиться в пространстве, захватив его своим пружинистом прыжком и скачком, но и задержаться в нем на всем бегу, на всем полете, нести с собою свою пружину, не теряя при этом в своей импульсивной живости. В темпах элевации мужское plié являет необыкновенную выносливость, достойную героического духа. Яркие мужские вариации сопровождаются бесчисленными plié после каждой заноски—и кажется при этом, что человек не только плывет и живет в воздухе полнотою сил и побуждений, но и празднует в нем победу над земными законами. Открытым ликом своим он ликует к лику небес. Точно он лежит в световых пространствах, как умеет лежать он простертым на воде. Женский же баллон в своей краткосрочности лишен истинного ликования. Мы удивляемся этому чуду, видя взлетевшую вверх женщину, и сама она тоже преисполнена подобным же изумлением. Но в этом изумлении, при всей его радостности, нет того горделивого самоутверждения, какое сопутствует мужскому ликованию. У женщины перехват мягок от гибких мышц. В своем plié она ввинчивается в пол. Постановка впадин наружных тазовых костей открыта у нее во вне. У мужчин они смотрят вниз. Оттого женщина легко делает батманы по горизонтальной линии, вытягивая ногу порою и выше талии. Иная танцовщица с большим шагом может бросить ногу назад почти до самого затылка, при своем эластичном и плавном plié.

Мышцы женских ног отличаются большою мощностью в упоре и в охвате. Что же касается мужских ног, то, будучи обычно пропорционально длиннее женских, они создают значительные плечи рычагов и потому в смысле активности и динамичности оказываются превосходящими женские ноги.

Переходим к батманам.

Батман tendu, вытянутый батман, не особенно характерен для мужчины. У мужчины нет выгнутой арки в ступне, подъем мал. В пальцах нет мягкой женской гибкости. Делая этот батман, танцовщица кончает его прикосновением к полу красиво вытянутых острых пальцев. Это и в отдаленной степени не доступно мужчине. Он не танцует на пальцах, и техника ласкания пола ему чужда. Он делает батман tendu как бы в полголоса, в затуманенном пластическом рисунке. При этом необходимо отметить еще следующую черта. В медленном темпе, с plié и без plié, нога обыкновенно не отделяется от пола, скользя вперед, иногда не отрываясь от него. Здесь пластический элемент ощущается отчетливо. Если же вытянутый батман делается, хотя и без plié, в быстром темпе, то нога слегка отделяется от пола и выбрасывается в том или другом направлении сухо, прямолинейно, со строгой вертикальной выправкой бедра и колена, с туго выгнутым подъемом. Никакой ботаники. В этом батмане женщина приучается к мужской заноске. Для мужчины же он имеет огромное значение, при стремительном исполнении. Это прямая для него подготовка к будущим ударным батманам в воздухе. Ноги привыкают в размахе живого движения переходить за пределы нормального croisée, за черту пятой позиции. Но это приемлемо в мужском танце только в воздухе, только на высоте.

Что касается батмана développé, развернутого в волнистом рисунке батмана, то в мужском исполнении он ие представляет особенного интереса. Батман этот растителен насквозь. А мужчина в биологическом отношении менее всего растение. Подъем, перехват, пальцы, развитой шаг — все позволяет женщине осуществить живописный рисунок этого батмана. В него входят последовательно богатые и полные струи пластических движений. Фигура окончена в момент, когда нога вытянута окончательно и пальцы оказались на уровне коленной чашки. Это финальный звук скрипичной арии. Но у мужчины нет красивого подъема, нет мягко развитого пластического шага, и нежные струи развернутого батмана у него естественно отсутствуют. Он может бросить ногу вперед с большой силою. Ошеломляющий батман его, battement frappé, необыкновенно блестящ. Мужское купэ остро и решительно. Но вынести ногу со всеми особенностями и нюансами растительной культуры, под солнечное пение оркестра, провести ее через все модуляции нарастающей пластики, сначала — снизу вверх, а потом — в бок или вперед, по все более и более выпрямляющейся линии, кавалер не в силах. Вот почему adagio, построенное не только на сцене, но и в классном зале, на разновидностях классического déevloppé, не может получить самостоя-

тельной культивировки в мужском исполнении. В этой монументальной композиции мужчина естественно осуждается на роль кавалера, на роль поддержки. Но и в пределах этой роли он может проявить весь блеск своего таланта, всю бесконечную свою активность и верховное водительство, о которых мы уже говорили. Он инициативен, предприимчив, и не делая никаких développé, мужчина тут является чудесным и горячим фоном для всего процесса развертывания, которому предается женщина.

Что касается других батманов, то необходимо отметить следующее. Одни из них открывают тело танцовщика, то медленно, то быстро, то решительно, то мягко, с оттенком пассивности. Другие батманы не открывают, а развертывают тело танцовщика. Таков батман développé, таков батман fondu, таков маленький батман, техника которого должна быть особенно хорошо соображена. Petit battement это чисто женский батман. Акцент удара на перехвате впереди, причем батирующая нога все время согнута в растительном рисунке. Мы имеем тут в целом как бы шелестящее перед грозою staccatto листьев, цветочную бурю в маленьком масштабе. Если подъем выгнут, пальцы опущены и ласково обхватывают шейку ноги, то впечатление получается виртуозное. Все слито вместе, но каждая вибрация воспринимается раздельно и отчетливо. Этот маленький батман совсем не идет к мужской ноге именно по своему растительному характеру. Вообще батманы, предназначенные развертывать танцующее тело на медленном темпе, в последовательных этапах эволюции, не являются уделом мужского гения. Мужскому телу нечего развертывать напоказ. Оно сухо и бедно по формам в сравнении с женским телом. Это компактная и острая стрела, выброшенная природою в процессе своих грозящих и ошеломляющих раскрытий. Поэтому все оно полно стремительной энергии, постоянно распахивающейся и раскрывающейся. По существу своему мужчина революционен, а не эволюционен. Все его большие эманации имеют в себе оттенок размаха, разбега и переворота. В этом отношении, как и в прочих, балет отражает лишь то, чем полна жизнь. Женщина же не только в своем теле, но и в своей психике преимущественно эволюционна: ей свойственно не стремительное раскрытие, а медленное и постепенное развертывание.

Rond de jambe принадлежит к числу развертывающихся движений, и потому оно не характерно для мужского танца. Оно состоит из двух батманов, если делается слегка приподнято над полом: одного — кругового, мягкого рисунка, и другого пронзительно-прямого, с вытянутым коленом. Вращение ноги требует сильно напряженных пальцев, выгнутого подъема, эластично-гибкого движения в колене, отчетливой выворотности, вообще пластики и красиво округлённых форм. Большой шаг при этом не необходим. Тем не менее, уже совершенно ясно, что по характеру своего рисунка это pas преимущественно женское. У мужчин rond de jambe не имеет такой прелести, как у женщин, особенно на полу, например, в ассамблее soutenu. Как струна вытянутая нога—мы уже описывали

это движение в общем его виде — делает острый размах с мгновенным plié на повороте. Спина сначала выпрямляется. Затем она дает выгиб, волну с одного бока на другой, мелькающую на секунду. Эти моменты расчитаны на женственную мягкость. Пока идет движение ноги, пока совершается plié на повороте, пока проносится зигзаг по спине, глаза неподвижно прикованы к публике. Лишь под конец голова делает решительное контрпосто, чтобы вернуться на свою прежнюю точку. В мужском исполнении этот последниий момент производит особенно красивое впечатление, благодаря тому, что контрпостные повороты, решительные и стремительные движения частичного en tournant, в высшей степени в духе мужского искусства. Напряжение тазобедренных мышц, temps de cuisse, само по себе не особенно выигрышно для мужчины: здесь нет тех ярких контуров, которые украшают собою женскую фигуру. Но речь идет в данном случае о самом повороте, стремительном и энергичном. Поворот же головы стремителен у мужчины в экстраординарной степени. Не самый rond de jambe, смесь développé и frappé, а именно круговой пробег, его быстрота, его сверкание, его острота, вот что мы имеем в виду в рассматриваемой схеме движения, примененной к мужскому танцу. В adagio большое вращение ноги может стать эффектным заключительным аккордом какого-нибудь пируэта в женском исполнении. Так, например, в pas d'action второго акта «Лебединого Озера» дама большим круговым движением ноги обволакивает и обнимает сзади спину кавалера, без всякого вставания не только на пальцы, но даже и на полупальцы. Для мужчины такой жест ноги представлял бы нечто уродливое. Но женщина проявляет тут свое особенное могущество. В интимной жизни объятия рук имеют у нее нежно-материнский характер: столько в них сверхдолжной сентиментальности и заботливой ласки. Но описанное движение ноги, представляя некоторое подобие упомянутой ласки, лишено сентиментальности и напоминает скорее сжимание жертвы кольцами змеи. Напомним еще раз, что именно мускульная сила ног у женщины чрезвычайно велика. Нога женщины насыщена мощностью и той выразительностью, которой лишена нога мужчины.

Итак, мужской rond de jambe во многих отношениях уступает женскому и только отдельными своими чертами соответствует задачам мужского танца. Все, что есть в нем от эволюционирующего батмана, чуждо танцовщику: яркость, плавность, круглота и постепенность. Но элемент активного развертывания тела и инициативной предприимчивости делает его орудием мужественного искусства.

Обратимся теперь к другим фигурам классического танца на полу. Мы видели уже, что аттитюд отличается особенной красивостью у женщины, все равно—закрытый или открытый. Все выворотно, все обращено своими нежными ликами к публике. Аттитюд на croisée соответствует одному настроению, замкнутому и напряженному, с оттенком собирающейся грозы и грядущей молнии, аттитюд на effacée — другому настроению, более светлому и сообщительному. Аттитюдом на полу женщина может говорить очень многое, и в романтиче-

ском, и в чисто классическом стиле. Она поет и играет в этой фигуре, и все нюансы аттитюда складываются в мгновенные живописные картины. В движениях разлито густое масло. У мужчины все эти характеристические черты и особенности неизбежно отпадают. Фигура его вся трепещет мотивами борьбы и победы, которые ищут разлиться в бурно-страстном движении, не свойственном аттитюду, пока он исполняется на полу. Но вот аттитюд перенесен на высоту, на темпы полета. Здесь он сейчас же, как бы во исполнение постулатов мужского духа, становится блестящим и величественным. Баллон надежно длителен. Ломаная линия ноги несет в себе обещание выпрямиться в ближайшем же моменте в арабеск. Мужчина шагает по крутой и высокой дуге с волевым апломбом. Но все это возможно только в воздухе, в стихии элевации, в стремлении оторваться от земли. Тут аттитюд кавалера может поспорить с аттитюдом женщины на полу своею завлекающею пленительностью.

Несмотря на свое происхождение из женственно-растительного батмана, арабеск в общем — уже вследствие своей прямолинейности — производит впечатление фигуры типически мужской. Выражая порыв и волю, он силен, напряжен и стремителен. Но в мужском исполнении это фигура секундного стояния на одном месте, после воздушного пробега по сцене. Артист остановился, как вкопанный, и замер в неподвижности. Меч сверкал и рубил в руке воина. Но схватка окончена, и уже ненужный меч протянут в отдыхающей руке! Таков равным образом заключительный мужской арабеск — воинственно-готовый и приостановленный на секунду. У женщины же, напротив, арабеск особенно прекрасен в бурных танцах по диагонали сцены, вообще, в пространственных перемещениях, наполняемых летучим экстазом, в заключительных моментах какой-нибудь коды, когда артистка несется вверх, лицом к публике, струнно вытянув ногу в облаке вздувшегося тюника, в совершенную противоположность мужчине. У мужчины арабеск является завершением воздушных клубков, перекидных полетов и больших прыжков en tournant. Только поднявшись в воздух, мужчина обретает самого себя, а, вернувшись на землю и уже найдя себя, может излиться в прямолинейном и ожидающем арабеске. Женщина магически прикреплена к реальному миру. Но всякий раз, когда дело идет о героическом преодолении земли, воздуха, зовущих долу соблазнов, мужчина в своем искусстве возносится над растительным существом женщины. И даже пребывая на земле, он располагает средствами высшего порядка. Женщина раскрывает свой лик в растительности, и ликование ее повсюду и всегда имеет характер шумного говора листьев под налетевшим ветром. Мужчина же видит свой лик и ликует в пребывающих стихиях духа. Он с солнцем заодно. Как солнце выгоняет из земли кверху весь растительный мир, так и мужчина все время ведет и устремляет женщину к вертикальности, поддерживая и укрепляя ее в этой тенденции. Прямой арабеск, как всякая прямая линия, мысленосен и целестремителен в высочайшей степени. Рядом с арабеском женщины он своим

контрастом спиритуализирует сценический танец в духовном и солнечном смысле. Тут всюду ощущаются острые полуденные стрелы Аполлона, выгоняющие из земли и устремляющие к небу все стволы и побеги земли.

Мы много говорили о пируэте. Дополним сказанное отдельными чертами. Мужской пируэт на полу реалистичен в самом грубом смысле этого слова. Установка обыкновенно со второй позиции, но иногда и с четвертой. Если второй позиции не было, кавалер делает для ее получения или батман frappé, или же скачек на échappé, разброс ног в стремительном темпе. Приподнявшись на полупальцы, танцовщик производит круг. Нога обнимает ступнею перехват, причем пальцы опущены в бок. Рисунок от этого получается закрытый, заглушенный и некрасивый. Нет поэтической устремленности корпуса вверх, как это бывает при исполнении пируэта на вытянутых пальцах. Круговращение тела узенькое, волчком, без какого либо размаха в ширину. Пируэт на аттитюд без нежной гибкости. Пируэт на арабеск лишен живописной картинности. Пируэт renversée, при его рельефных пластических чертах, почти нельзя представить себе в трактовке мужчины. Только два момента тут могут произвести сколько нибудь художественное впечатление: стремительность поворота тела и стремительность поворота головы. Но это два момента чистого типа en tournant. Все тело целиком вертится вокруг своей оси, управляемое волевым порывом. Голова при этом поворачивается в могущественно-быстром апперцептивном усилии. Каждое движение воплощает некоторый атом желания, некоторый мотив сознательности, взамен блаженной безнамеренности растительного кружения у женщины. О воздушных турах мы уже говорили раньше с исчерпывающей полнотой, указывая на то, что, при видимом сходстве своем с пируэтом, мы здесь имеем простые перемены ног en tournant. У мужчины нет настоящего пируэта и не может его быть. В каких бы чувствах он ни кружился, он всегда стремится вырваться из вихря страсти по прямой линии вперед. Прямая линия — путь мысли, удел духа, — это мужская стихия. Прямая паутинка пробегает, как пропитая ниточка, через всю структуру мужского танца.

Целый ряд классических движений на полу сразу же разбивается с величайшею отчетливостью на две категории. Одни из них доступны мужчине, другие свойственны преимущественно женщине. Например, простые переборы ног на пальцах, в поступательном движении вперед по сцене. Одна нога с легкого plié поднимается на пальцы. Другая в полу-аттитюде. Таков рисунок красивого классического передвижения. Чтобы придать ему художественную законченность, необходимо перебрасывать корпус с ноги на ногу. Повороты головы имеют кокетливый характер. Игра рук разнообразная и экспрессивно говорящая. Все это из арсенала женского танца. Будем делать этот перебор с круговоротами тела (jeté en tournant), варьируя его всяческими комбинациями, вводя то ассамблей soutenu, то пируэт, то охотничьи схемы en tournant, то фуэтируя ногою вовнутрь. Во всех своих видах это pas исключительно женское. Да и самый

прыжок, необходимый для его исполнения, слишком низок для мужского разбега и мужских средств. Точно также и маленькие скачки на пальцах, с ударными батманами или без них, имеют выразительно женский характер. Что касается pas de basque, то и оно требует от исполнителя хорошо выработанных растительных средств. Чего стоит один глиссад failli — элегантно-бархатный, связанный с полом шелестящим шепотом! Глиссад этот мужчине недоступен. В последнем моменте вытянутая сзади нога упирается кончиком пальцев в пол: это опять таки не по лику и не в средствах мужчины. Для женщины pas de basque обычная фигура, проходящая через самые различные танцы, главным образом, как установка на пируэт. У мужчины же оно встречается преимущественно в танцах характерных, в испанском танце, в мазурке, в тарантелле.

Что касается глиссада, то как подготовительная ступень будущего движения он может с одинаковым успехом исполняться как мужчинами, так и женщинами. Но имеются глиссады с элементом иного, чисто пластического порядка. Например, глиссад на полу-пальцах, как в танцах фресок в «Коньке Горбунке». Тут и нежное приседание, и маленький прыжок, и вытянутый до острых пальцев батман. Можно исполнить глиссад с пятой позиции, переменяя и не переменяя ног. Такой глиссад делается свободно, на effacée. При перемене ног голова склоняется то к одному, то к другому плечу. Плечи вибрируют едва заметно. Epaulement обозначается больше всего красивым поворотом головы то вправо, то влево, совсем по женски, причем танцовщица играет собою, как опахалом. Иной глиссад исполняется в быстром темпе. Нога как бы выталкивает пол из под себя назад. Все это лишь фрагменты женского искусства танца, с которыми в пределах реалистических, в плоскости пола, не сравнится никакое другое искусство в мире.

Коснемся летучими штрихами и некоторых других фигур. «Стопа в стопу» (emboité) требует быстрого и мягкого plié, выворотности колен, туго вытянутых пальцев. Все это выходит за пределы мужского арсенала танца. Но если придать этому танцу бравурно-мужской характер, в каком нибудь российском плясе, переставляя ноги поочередно назад, именно «стопа в стопу», то он окажется особенно лихим и выразительным именно в мужском исполнении. У женщины он будет иметь скорее пикантный характер, без здорового, играющего юмора мужских движений. Pas de bourrée, эта охотничья схема танца, является мужскою фигурою только в качестве разбега к последующему прыжку или скачку. Но женщина делает из него иногда целую вариацию, пользуясь игрою рук и корпуса, трепетанием плеч. Мы уже знаем, что pas de bourrée танцуется в самых различных типах, в полу-оборот или спиной в публике, кругом сцены или на одном месте. В прежние времена оно встречалось в салонных танцах на каблучках, на полу-пальцах, с реверансами, с красивым port de bras, с подглядыванием под руку на даму. Тогда это было скорее жанровым танцем, чем классическим, и потому участие в нем мужчины представлялось естественным.

Ныне же танец стилизован исключительно в духе классическом и по своим растительно-грациозным мотивам все более и более выходит из мужского репертуара. Pas ballotté чисто женское pas. Мужчина исполняет его лишь в ансамбле с дамой, как в первом акте «Жизели». Но как орнамент большого кабриоля, оно употребительно и в мужском танце. Наконец, еще несколько разновидных классических фигур, échappé на пальцах, brisé и chassé. Echappé — чисто женское pas. Требуется быстрый взлет на пальцы и быстрое же plié в пятую позицию. Это не вполне в средствах мужчины. Но мы видели, что и мужчины прибегают к этому pas, однако без участия вытянутых пальцев, для установки на пируэт. Если échappé сделать хотя бы с маленькой заноской, с батманом battu, оно приобретает мужской вид. Что такое brisé, мы уже знаем. Если сделать батман вперед, ударить ногой по другой ноге и сейчас же после этого отвести ее назад, на первоначальное положение, мы получим это pas. Повторяемое несколько раз, в продвижениях по сцене, brisé производит впечатление стекла, все время разбивающегося в осколки. Это вполне мужское pas, потому что в нем главную роль играет батман battu, мужская по существу своему заноска. Все в быстром темпе, все излучает блеск и силу, игру мужского духа в полу-жанровом, в полу-комическом применении. Наконец, chassé. По природе своей оно является и мужскою, и женскою фигурой. Движение здесь происходит вперед, через последовательные субресо. Это кокетливое pas особенно красиво, если сделать его на полу. Тогда оно имеет преимущественно женский характер, хотя и мужчина тут может отличиться и блеснуть стилизованными манерами. Но если усилить скачек и одно chassé произвести слегка на высоте, отделившись от пола, как бы сделав кабриоль, то pas это приобретет решительно мужской характер. Для такого chassé нужен баллон, нужна мужская активность, нужна подчеркнутая энергия. Как только в танце появляются полновесные croisée, свернутость в клубок, как только сверкнет бичом ударный батман, мы переносимся в область мужского танца.

Мужские танцы на высоте должны быть рассмотрены применительно к трем явлениям: эти явления — элевация, баллон, с одной стороны, заноски и туры, с другой стороны. Полет типичен для мужчины. В нем так много волевой и возносящей силы, так много устремления вдаль и вверх. Еще детскими ножками он любит прыгать, на удивление и восхищение своим сестрам. Мужчина как бы рождается с волевым ощущением полета, с тою внутреннею атмосферою, которая подбрасывает его и постоянно отрешает от земли. В полете своем он органически соблюдает вертикальную тенденцию. Греки говорили: «Ἑλλάς ὀρθή» — вертикально прямая Эллада, выражая этим ее воинственно-воздушный характер и, вообще, рисуя себе все возвышенное непременно вертикальным, как бы в патетическом мужском подобии. Мужчине совершенно несвойственно лететь в состоянии распластанности, с горизонтально склоненным положением тела. Если в реальном быту, пребывая на полу, мужчина может допустить нарушение

вертикальной выправки, то, оказавшись в воздухе, ликом к лику небес, он естественно, почти инстинктивно, выпрямляется стройным деревцом. Спина прямая, голова гордо покоится на шее. Баллон продолжителен и значителен. Кавалер может тут играть телом, перекидываясь из фигуры в фигуру, во всяком случае, гораздо дольше, чем женщина. Это основная стихия мужского искусства танца. Мужчина не танцует на пальцах, давая иначе выразиться своему стремлению в высь. Но взвившись в воздух, он в одну секунду преображается и становится носителем того начала в духе человеческом, которое можно назвать романтическим. Таков первый принцип мужского танца в темпах элевации.

Но полеты кавалера были бы бессодержательны, если бы они не сопровождались разнообразными batterie, ударными батманами, так называемыми, заносками всевозможных типов. Мы уже знаем, что собой представляют эти заноски. Это — клубки, это — последовательные croisée, придающие всему движению героический характер. На ударном батмане тут держится все. Заноски сами по себе могут отливаться в разные формы. То они шелестят, блестят и искрятся бриллиантовыми бликами. То сверкают белыми огоньками. Но заноска не будет заноскою, если в ней не слышится в той или иной степени энергичный удар. Нога должна быть крепко вытянутая, вся прямая, с устремленными вниз пальцами, без малейшего контрпостного движения в бок. Croisée должно отличаться полною отчетливостью. И все вместе производится стремительно и быстро, чтобы клубок летал в вихре, а не утверждался в отдельном зрительном впечатлении. Если на известной высоте можно продержаться $a+n$ секунд, то заноски, при хорошем баллоне, отнюдь не должны сократить этот промежуток времени до a секунд. Некогда, приступая к изучению этой части классического танца, я мог думать, что сами по себе заноски лишены идейного значения, что они являются лишь орнаментом танца, его второстепенной фиоритурой и, в лучшем случае, дают поле для проявления чистой и бесцельной виртуозности. Казалось мне — вот где тот ингредиент акробатизма, который, будучи свойственен мужскому духу вообще, как выражение играющего избытка сил, находит всецело свое применение. Однако я скоро отбросил такое поверхностное суждение, убедившись в том, что именно в них, в этих заносках, заключается не одно украшение только, а самое содержание полета, и что без заносок мы получаем лишь каркас, — скелет воздушного танца. Оттого то мужская элевация, с ее длительным баллоном, и сильнее, и выразительнее женской элевации. Мышечная система женщины в абсолютном смысле слабее мужской. Духовная ее сила тоже меньше мужской, в том направлении искусства, о котором мы сейчас говорим. Вот почему мужчина имеет здесь перед женщиною неоспоримое преимущество и в физическом коэффициенте, и в потенциях духа.

На всех путях творчества лик мужской значительно и существенно отличается от лика женского. В самом деле, женские полеты на сцене, несмотря

прославленные чудеса Тальони и современной Павловой, являются эпизодом в хореграфической славе артисток, тогда как элевация Нижинского образует настоящий фундамент его широкой известности в публике. Да к тому же я замечу, что репутация высоких полетов у Тальони, может быть, значительно преувеличена. Танцовщица умела, как никто другой на свете, иголочками пальцев ходить по сцене, стоять в воздушно-легком аттитюде, мчаться вверх и вниз на стремительно вытянутых арабесках, и всем невольно казалось, что перед глазами не человек, а птица или нимфа. А когда такая пернатая танцовщица отделялась от земли, то воображение преувеличивало высоту ее реального полета. Что же касается А. П. Павловой, то тут я могу говорить уже с полной уверенностью. Я измерял ее талант, сосредоточенно и неоднократно наблюдая его. Артистка забрасывает свои длинные ноги с легкостью горной козы, и даже при очень небольшом взлете ее прыжок кажется гигантским. При эмоционально-волевой насыщенности, с расовым оттенком, типичным для А. П. Павловой, даже полу-секундная ее распластанность на высоте кажется фантастически долгой. Универсальным фактом в науке является следующее обстоятельство. Насыщенные содержанием вещи представляются в зрительном восприятии более протяженными, чем пустые. Печатная страница кажется большею, нежели равная ей по величине страница пустая. Этот закон наблюдается и в области слуховых восприятий, где секунда, заполненная барабанным боем, длительнее секунды пустой. Самое чередование барабанных стуков, хотя бы в числе лишь шести-семи, если производится быстро, воспринимается слухом, как долгий барабанный бой, состоящий из ряда ударов, в сущности, иллюзорных. Если из комнаты убрать наполняющую ее мебель, она покажется меньшею по размеру. Такова и элевация Павловой. В ней каждое мгновение трепещет избытком хореграфии и пластики. Это не цирковая элевация, не эквилибристическая гимнастика, с перелетом через определенное число стульев, а та самая элевация, свойственная художественным гениям, где иллюзия входит в состав высочайшего эстетического впечатления. Но если элевация у женщины только эпизод, то у мужчины, наливающего ее героически ударными заносками, она представляется явлением нормальным и определяющим. Таков баллон Нижинского. Не будучи красивым по природе, Нижинский мог казаться красавцем на высоте. От него веяло эффектами преображения, которое всякому лицу, всякому облику, сообщает вид героического экстаза.

Наконец, мужские туры В отличие от женских пируэтов на полу, они выражают порывы активной волевой страсти. Мы уже говорили, что это большие перемены ног (changement) с кругополетом на высоте. Это не пируэты единственно потому, что ось вращения находится здесь в состоянии перемещения, а не вонзается неподвижно в одну точку, как в волчке. Начальная сила — в форсе рук, поворачивающем корпус. Сергей Легат брал руками такой форс, что мог дать два с половиною оборота. Характерным мотивом этой фигуры

является едва заметный, едва ощутимый зрителем батман-заноска. Эти туры представляют собой специальное достояние мужского танца в балете. Женщины туров не делают, располагая иными средствами для однородных эффектов.

Переходя к некоторым деталям для иллюстрации изложенной мысли, мы прежде всего отметим следующее. В заносках обе ноги ударяются друг о друга только у мужчины, тогда как у женщины ударяет обыкновенно лишь одна нога. Рисунок получаемых в воздухе пятых позиций оказывается необыкновенно точным только в хорошем мужском исполнении. Вообще отчетливая правильность, сила и быстрота типично отличают мужскую элевацию от женской. Какое нибудь вращение ноги на полу почти невыносимо у мужчины. Но перенесенное в воздух, оно становится более красивым, более ярким и пластичным. Исчезает шуршание пола, остается одна вольная чистота движения. На большой высоте такое вращение ноги даже особенно прекрасно. Оно решительно и порывисто. Круговой оборот и заключительное frappé производят впечатление сложного росчерка. В замысловатом переплетении здесь даны и закругленное развертывание и решительное раскрытие движением размаха. При этом росчерк может быть скомбинирован самым затейливым образом, если заменить frappé какою нибудь другою фигурою—мягким батманом на вторую позицию, аттитюдом свернутым или развернутым. Прекрасен также и большой прыжок с заносками, особенно если сделать его en tournant. Технику его мы описали выше. Сначала корпус должен лечь горизонтально спиною к полу — только на одну секунду. Затем опять горизонтально вытянутое тело, но уже грудью к полу, на глубоком plié. Нога вытягивается в арабеске неподвижно и прямо—опять таки только на одну секунду. Но равновесие полное и ненарушаемое трепетом спины и колена. При этом стук ударных заносок, производимых на пространстве двух коротких мигов, придает всему движению отчетливо героический характер.

Такой же характер имеют у мужчины и другие фигуры полета, как ассамблеи с заносками, большие львиные скачки, высокие saut de basque, особенно украшенные заносками, наконец, двойные кабриоли и с разбега могучие перекидные обороты. Простой кабриоль требует большого шага и потому он особенно хорош в женском исполнении. Но кабриоли двойные, обусловленные баллоном, энергической выдержкой на темпе элевации, естественны только в мужском исполнении.

Итак, вот каковы мужские танцы во всем их объеме. Их можно подразделить на три категории: танцы партерные, родственные танцам женским на полу, но им уступающие в красоте, танцы на элевации невысокого уровня, как ballotté, ballonné, небольшие прыжки и сисоли с заносками, антрша IV и royal, brisé и легкие взлеты en tournant. Эти танцы, как мы видели, могут только с относительным успехом соперничать с женскими танцами на том же среднем уровне. Наконец, танцы на большом баллоне, с большою элевацией, только что нами рассмотренные с достаточною подробностью. Если уничтожить в мужском

танце слащавые изломы корпуса и тела в духе последнего времени, если усилить героический тон хотя бы в усложненном акробатическом рисунке и придать ему широкий размах в типе Иогансона, то при законченности каждого темпа и серьезном благородстве жеста, он вступит в ту самую область искусства, где он находился в период своего расцвета. Отброшена всякая улыбка. Лицо насыщено энергией спокойствия, вдохновенной мужской самоуверенностью. Никаких полупальцев, никаких приподнятых плеч, согнутых и прижатых к лицу рук. Все дело в быстрых и смелых поворотах, контрпостных вращениях головы, в поющих ударных батманах. Тогда и получится танцующий юноша, отважный и храбрый, как ему и надлежит быть. Получится Аполлон. Получится воин—танцовщик, о котором говорил и думал Гомер. Этот воин будет делать большие прыжки, высокие субресо, двойные кабриоли, двойные saut de basque, туры и револьтады, большие и маленькие заноски, пируэты точеные, с окончанием непременно на croisée—все то, что так или иначе может передать биение героического пульса. А рядом с ним будет танцовать артистка, совместившая в себе растительную пластику со всеми доступными ей тяготениями к высоте.

Женские танцы давно уже созрели для реформы в строго классическом направлении. Если придет талантливый балетмейстер, он найдет здесь целые цветочные возы богатейших материалов. Тут только нужно дохнуть настоящему творцу, и все получится само собой, все скристаллизуется. С мужскими же танцами дело обстоит сложнее. Здесь темный девственный лес, и дорогу приходится прорубать. Но уже такие предтечи, как Иогансон, укажут будущему хореграфу приемы и средства для предстоящего преобразования. Во всяком случае, в существующем ныне виде мужские танцы не должны и не могут быть оставлены. Когда, наконец, усилиями поколений и отдельных работников осуществится реформа балета целиком, то человечество получит то, к чему оно стремилось с древних времен не всегда прямыми путями: настоящее, подлинное, двуединое ликование, раскрытие и обнаружение во внешних пластических символах обоих основных ликов, его образующих.

ФРАНЦУЗСКАЯ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ШКОЛЫ



пециально русской школы танцев не существует. То, что мы имеем на наших балетных сценах, явилось в результате двух школ, преемственно владевших хореграфическим искусством в Европе, явилось амальгамою итальянских и французских тенденций в этой области. И тем не менее, хотя и не существует отдельной русской хореграфической школы, типическую черту классического танца у нас можно отметить с большою отчетливостью. Исполняется на сцене отвлеченная схема, дошедшая до нас из древнейших времен, подновленная и слегка обогащенная лишь в немногих своих очертаниях и притом все в том же абстрактном направлении. Классический танец производит впечатление фантома. А между тем вся эта фантастика, почти не связанная с землею, передается в совершенно реальных вибрациях, захватывая душу своеобразным мироощущением. Все арабески, все аттитюды, вся вообще хореграфия, в бесчисленных ее манифестациях, проходят перед глазами букетами ощутимых трепетов, наполняющих формальные контуры танца неведомым каким то содержанием. Сколько загадочных тем, по сравнению с Тальони, Гризи, Фанни Эльслер, внесли сюда русские танцовщицы Трефилова, Кшесинская, Павлова, Гельцер и другие! Какую тонкую иголочную прошивку нежнейших психологических сплетений ввела в свои танцы не обладавшая никакою гениальностью, но вся душисто прекрасная Т. П. Карсавина! Даже какие нибудь второстепенные дарования примечательны именно в этом отношении. Все опутано ощущениями, все обрызгано росою едва уловимых эмоций, ничто решительно не остается вне волшебного круга какой то внутренней музыки, проникающей существо артиста. Эта черта и останавливает на себе исключительное внимание исследователя. Она же, вероятно, и обусловила особое значение русского балета в Европе. Если спросить себя, что лежит в основе этого своеобразного явления, то придется констатировать наличие в русской артистке особого элемента творчества, вообще не наблюдаемого у танцовщиц других стран, до какой бы формальной красоты ни возвышалось их искусство. Русской женщине по преимуществу дано растоплять в себе всякую схему, всякую идею, всякую абстракцию

в нервную какую то жидкость, флюиды которой заразительно действуют на окружающих. Все обращается у нее в черты и черточки живого значения, в разменную монету идейного оборота. Бог у нее в обиходе, а не где-то на далеком престоле небес, в непознаваемом трансцендентном мире. В этом отношении место, занимаемое женщиной в русской жизни и истории, кажется нам исключительным. Если на западе играет такую выдающуюся роль дама, то у нас в России престиж принадлежит женщине и именно потому, что, не отвлекаясь от самой жизни, она постоянно своими трепетами, своими щупальцами въедается в самую ткань окружающих событий. Такою именно и является русская женщина в искусстве, причем из всех видов искусства искусство танца оказывается для нее самою естественною ареною. Вот почему именно в России и должна была открыться самая возможность широкого истолкования классического танца: лицом к лицу с загадочными, никем еще не распечатанными темами духа, понятным образом являлось желание все осмыслить и расшифровать. Это не могло случиться ни в Париже, ни в Милане. В Париже мы имеем стихию женщины, со всеми ее романтическими очарованиями. Там смотришь танцы в чередовании красивых формальных моментов, отвлекаясь от них разве лишь для того, чтобы воспринять грацию и прелесть изящного французского существа. В Милане останавливает наше внимание блеск итальянской техники, темперамент стремительного пируэта, какой то природный азарт, но не внутренняя душа танца. И только в России невольно задумываешься над значением всех этих нарядных и красивых иероглифов.

Особенных фигур, чисто итальянских и чисто французских, не существует в хореграфии. Две эти коренные сценические школы разъединены только характером исполнения. Все элегантное и художественно-нежное, все кружевные узоры и шелковое шуршание фигур—все это отдает французской тенденцией. Делается какое нибудь pas de bourrée—и по всей сцене располагается чудеснейшими гирляндами перебор невинных женских цветоножек. Все построено на тончайшей передаче элемента красоты, можно сказать, без всякого соприкосновения с реальной действительностью. При этом, по требованиям французской школы, все должно строго соответствовать идеальному классическому рисунку. Французская школа является, таким образом, не только школою пластической красоты в широком смысле слова, но и школою художественной правильности и совершенных хореграфических образцов. Если красота выродилась в ней за последние два века в красивость, то в этом вcase не патетический галльский дух, с его музыкой, с его призывными фанфарами, а размывающий поток новых исторических образований, пролившийся в общественную среду. Французское croisée прямо замечательно в четвертой позиции на полу. Нога впереди строго вытянута на определенно измеренном расстоянии. Epaulement подчеркнут. Голова резко повернута к выступившему вперед плечу. Это настоящая бронза французской выделки. В немногих приемах отражена наука танца, в самых существенных ее требованиях. Все звучно, все поэтично,

все соразмерено. Все лишнее отброшено. В итальянском же исполнении такое croisée выглядит совсем иначе. Нога впереди с легким сгибом, на манер арлекина. Сразу же мы входим в совсем иной мир форм и движений. Руки взмахнулись над головой. Опять таки новая черта арлекинного пафоса, столь противоположного горящей смоле пафоса французского. Голова en face к публике: какой то вызов, какая то бравада, направленная в зрительный зал. При этом никакого épaulement в полном противоречии с незыблемыми хореграфическими требованиями, имеющими свои и физиологические, и психологические оправдания. В среднем исполнении croisée производит в Италии впечатление немного дерзкое, немного провокационное, а во Франции светло грациозное и чуть-чуть нежно-сахарное. Но во всяком случае, на стороне Франции все преимущества научной чистоты и безупречной компановки фигур.

Если мы обратимся к другим фигурам классического балета, то и тут мы заметим целый ряд существенных отличий, характеризующих две школы европейской хореграфии. В стране этруских дев пируэт исполняется следующим образом. Круг сам по себе правилен при отчаянной быстроте. Это коренная расовая черта итальянского гения. Но и все тело захвачено вихрем сумасшедшего кружения. Голова—в движении: оба профиля мелькают в поле зрения публики. Ноги — со сгибом. Тирбушон низок. Расстояние между ногами широко. Конечно, тут нет никаких признаков французского стиля. При геометрической правильности круга все остальное отдано на ветер, на свободу волевого каприза. Здесь воля затопляет берега академической науки, и флаг комедийного арлекина развевается властительно и победоносно. Но всего характернее сопоставление заносок французских и итальянских. Французские заноски стилизованы самым строгим образом. Нога прямая, с вытянутыми пальцами. Бриллиантовый блеск сопровождает каждое отчетливое croisée. Быстрота абсолютная, определенно рассчитанная, дающая возможность заполнить пространство времени максимальным числом сплетений. Итальянская заноска не такова. Заносятся только ступни, коленки же вихляют и согнуты. Верхние части ног как бы даже не участвуют в движении. Но от согнутости ног получается ошибочное впечатление высокого взлета. Это скорее гимнастический фокус, ловкий трюк с участием ударного батмана, нежели правильное исполнение героического темпа. Италия героична по существу своего характера. Даже на идеальных высотах она не расстается с земными своими тяготениями. Наука не управляет ее духом. Патетическая же Франция—страна переменных чувств и вечных катаклизмов — все же в недрах своих несет поклонение верховным принципам науки. Не забудем, что это страна великих математиков.

Обращаясь вновь к русской сцене, мы должны повторить то, что сказали в начале этой главы. Отдельной русской школы не существует, хотя в русских танцах имеются психологические черты, нигде боле не наблюдаемые. Но тем не менее, все, что попадает на нашу сцену, неизбежно подвергается значи-

тельным изменениям. Так Леньяни, очутившись в жестокой реторте петроградского балета, быстро отошла от пламенного итальянского акробатизма. Ее батман battu потерял свою мужскую выразительность. Как и до нее Цукки, она все более и более облекалась в растительный туалет, столь идущий к русской женщине. Иногда казалось даже, что она вся переработалась в танцовщицу славянского типа, приобретя шарм рыхлой русской женщины. В «Коньке Горбунке» Леньяни танцовала «Меланхолию» и мазурку на пальцах со всеми изгибами и изломами спины, с контрпостирующими по русски ладонями. Итальянские трюки врамились в мягкую русскую форму.

Влившись во французскую школу, итальянская техника, яркая и жизненная, чуткая к реальным веяниям минуты, могла бы сослужить хорошую службу при обновлении балета. Она явилась бы полезною реакциею против красивости и ее культа, утвердившихся во Франции и оттуда перенесенных к нам в Россию иностранными балетмейстерами.

АКРОБАТИЗМ



сли через Ниагару переброшен канат, то пройти по нему через водопад значит совершить акробатический подвиг. Такое зрелище вызывает в народных массах изумление, граничащее с восторгом. Перед глазами исполняется то̀, что в малой степени, как тусклая мечта, заложено в сердце каждого человека. В чем заключается, собственно говоря, подвиг акробата? Само по себе продвижение по канату, если он натянут невысоко и устранена опасность, представляет собой вид простейшей эквилибристики, легко приобретаемой каждым человеком. Но вот человек оказался на высоте, над кипящими и бурлящими водами, и предстоящее продвижение связано со смертельною опасностью. Чтобы исполнить свое дело, акробат должен весь уйти в абсолютную апперцепцию. Он должен все свое внимание и все волевые свои средства, собранные в плотный узел, устремить в одну точку, не отвлекаясь никакими сторонними ассоциациями. Двигательные представления, в отличие от всяких других, обладают одною чрезвычайно важною чертою: им свойственна неудержимая тенденция переходить сейчас же в соответствующее действие. Если у ребенка появилось двигательное представление о прыжке, при слушании сказки, при чтении книжки, или при собственном каком-нибудь воспоминании, он тут же начинает прыгать. Моторное представление переходит в акт. Отсюда ясна опасность смотреть вниз с края крыши, перегибаться через перила балкона, заглядывать в глубокие пропасти или колодцы: тихий трепет двигательного нерва может реализоваться в движение, влекущее па́дение, и тогда человек стремительно грохнется вниз. При этом некоторое ментальное сопротивление такой участи вызывает головокружение, которое спасительно для человека в подобных случаях, побуждая его отстраниться от края бездны. Здесь налицо два представления, два духовных акта, конкурирующих между собой. Смотря по тому, какое из этих представлений возьмет верх, человек или полетит вниз, или же отойдет от опасности.

Но возвратимся к канатоходцу. Его двигательная апперцепция должна быть свободна от всякого иного, конкурирующего представления. Он идет как бы в совершенном отвлечении от водопада, воздушною пустынею, по прямому пути,

без всякой бездны внизу. Точно вылетевший из собственной своей внутренной пружины, он уносится мыслью к намеченной цели ничем не отвлекаемый, ничем не смущаемый. Нельзя и представить себе большего самообладания, большего властвования собою: прикрывши бездны своим светоносным воздействием, дух господствует тут надо всем. Человек идет, а дух его ведет! Вот подвиг — с точки зрения формальной. Но такая его форма может наполняться разным содержанием, при неизменном единстве управляющего мотива. Мотив этот — изолированная, пустынная, самодовлеющая апперцепция. Все изгнано из сознания самогипнозом, и осталось чистое поле, принадлежащее носителю духа.

Как мы уже сказали, содержание подвига может быть разнообразно. Оно может быть социальным, этическим, эротическим и эстетическим. Борьба Аполлона с Пифоном, Георгия с драконом, Зигфрида с темным змеем — все это образцы акробатического подвига, не практически бесполезного, как в случае с канатоходцем, а направленного к защите слабых и угнетенных людей. Но и здесь апперцепция, ясная и опять-таки пустынная, свободная от всяких сторонних представлений об огнедышащей пасти, об ядовитых зубах, устремлена в одну точку. При этом подвиг должен быть совершен именно акробатический, на внешний взгляд совершенно несоизмеримый с индивидуальными силами человека. То же представляет собою и вхождение в клетку со львами. Перелетание с одной трапеции на другую требует все той же апперцептивной силы. Успешный исход дуэли на шпагах или на пистолетах тоже зависит от некоторого акробатического самообладания, с изгнанием чуждых мешающих мотивов. Повсюду решающую роль играет элемент акробатизма, образующий каркас всякого героизма.

Еще одно слово о канатоходце через Ниагару. Подвиг его кажется свободным от этического содержания. Он совершенно пуст, лишен практической цены. Но столь же практически бесполезны и все вообще эстетические переживания, ведущие однако к большим внутренним потрясениям и к воздействиям высшего порядка. От простого созерцания такого ослепительно красивого зрелища, как безбоязненное хождение по веревке поверх зияющей бездны, у человека начинают трепетать те точки, из которых ростут его внутренние крылья. Но уже в глубочайшем смысле слова эстетическое впечатление прозводит акробатизм в раме балетного искусства, особенно когда по сцене разольется потоком большая и сложная техника классического танца. Где именно в балете акробатизм выражен по преимуществу? Именно там, где происходит героическое преодоление законов реального бытия. Хождение на пальцах акробатично. Но тут первая буква великого искусства, источник того апофеоза вертикальности, с которого началась биологическая революция в истории человечества. Выворотность противоестественна и акробатична: но тут идейный пафос творчества изнутри вовне, цену которого хорошо знали античные народы. Какой великий подвиг акробатизма представляет собою пируэт,

с его точно рассчитанным вращением около неподвижной оси! Какое заключено в нем эмоционально-волевое ликование, мы уже говорили на предыдущих страницах. Акробатично в полном смысле слово то фуэтэ, в тридцать два оборота, которое прославлено искусством великих артисток, как Леньяни, Трефилова, Гельцер и Кшесинская. Без огненного темперамента этих фуэтэ не проделать, не блеснуть акробатическою красотою, поднимающею не только артиста, но и зрителя над будничным бытом. Что сказать о темпах элевации, о кабриолях и турах, о сложных полетах с заносками, особенно в мужском исполнеиии? Тут мы стоим лицом к лицу с чистейшим акробатизмом, но одетым в плоть живого и увлекательного искусства.

Благодаря растительному элементу в танцах балет весь оказался устланным мягкими цветочными коврами. Растения коврами устилают землю. Батманы в своем рисунке тоже образуют как бы волнующийся ковер, по которому хорошо стелется искусство танца. Именно эта неотрывная близость к Прозерпине и чарует зрителя. Мир вообще покрыт и задернут коврами. Прекрасен зеленый ковер земли: это développé в природе. Все красиво, легко и пахнет цветами. Вдохновителен для нашего сердца светлый ковер неба. Это льющаяся завеса, ковер из лучей и блесков, отградивший нас от темных бездн ночи. Но и бархатная ночь — все тот же ковер, что то от нас укрывающий своими звездными мерцаниями без конца. Однако созерцание всего этого коврового великолепия может вызвать в человеке чувство монотонности, утомленности от однообразных впечатлений, убаюкивающих душу своими ровными и мягкими пластическими чарами. Ликование легко переходит в дремотный сон. Но вот оцепенение чувств нарушено внезапным звоном колоколов акробатизма и элевации, и райский сад превращается в арену моральных подвигов. Женский талант во всем этом сложном явлении искусства играет определенную роль. Апперцепция женщины всегда несколько рассеяна и боится пустынности. При самых правильных танцах она нет-нет ударится в кокетливые отступления от строгого типа. Иные минуты в ее adagio полны той растительной влаги, которая уже переливается за барьер искусства. Если бы в балете танцовали одни только женщины, то рано или поздно элевация и акробатизм исчезли бы из него совершенно. Была бы грациозная сонная флора — покой и сладость. Но мужское искусство вносит сюда свой призыв, пробуждение и идейное водительство.

БАЛЕТМЕЙСТЕР



В настоящее время мы обладаем огромным хореграфическим капиталом, унаследованным нами от старых балетмейстеров. Капитал этот образует исторический фонд балетного искусства. Новых же материалов, сколько-нибудь серьезного значения, мы в этой области еще не имеем. Естественно поэтому, что задача балетмейстера распадается на две части: во первых, он должен хранить и разрабатывать старые балеты и, во вторых, явиться инициатором и продолжателем новых созданий на этом пути. Рассмотрим обе части такой деятельности одну за другою.

Техническая роль балетмейстера сводится к следующему. Он должен репетировать в балетах Петипа, Иванова, Сен-Леона, Перро и других, при содействии режиссера, хорошо знающего труппу танцовщиков и танцовщиц, выбирая исполнителей от первых солистов до последних статистов, участвующих в кордебалете. При этом основным условием хорошего репетирования является музыкальность балетмейстера. Он должен чувствовать штрихи и начертания звуковых комбинаций и передавать их в хореграфических формах на сцене, со всею доступною ему чуткостью. Танцы старых балетов должны итти под музыку и в музыку. Но иногда приходится тут восполнять средствами хореграфии некоторые пробелы, вытекающие из недостаточного знакомства балетных композиторов с техникой и характером танца вообще и классического танца в особенности. Иногда необходимо останавливать танец, идущий ошибочно, в разрез с музыкой, и показывать новые дополнительные формы исполнения — в пределах намеченной задачи. Балетмейстер не выходит при этом из границ осуществляемой чужой концепции, но частично привносит в картину реставрационные мазки. Все вариации и коды, разнообразные adagio, танцы солистов и целых ансамблей, игра и танцы кордебалета — все решительно восстанавливается на репетиционной платформе с особенною тщательностью. Тут тщательность репродукции тем более необходима, что старые танцы записаны очень плохо, и приходится восстанавливать их большею частью по памяти своей и памяти артистов, следуя установившейся традиции. Иногда здесь происходят любопытные казусы обратных плагиатов: свое выдается за чужое, не всегда к выгоде художественного целого. Тем не менее до сих пор некоторые класси-

ческие традиции, особенно связанные с именем Мариуса Петипа, держатся крепко путем частью записанного, частью же живого устного предания.

Репетируя произведения старого искусства, балетмейстер должен со всею ясностью усвоить и наивную порфиру мимики и жеста, которая облекаёт шедевры балета. Он расцвел под сенью старых навождений и должен быть сохранен со всею любовью и заботливостью в своих типических чертах. Пантомимная сторона балета, при всем своем архаизме и даже порою абсурдности для современного эстетического вкуса, имеет все же свое очарование. Порфира прикрывает собою клочки вечного и прекрасного, вырванные из неизбывного мира идейных ликований. Старых сольных танцев ничем решительно не заменить. Этих солнечных сооружений Аполлона в моментальной фотографии человеческого творчества ни умалить, ни возвысить невозможно. Но и ввести сюда, в отмену старой пантомимы, экспрессию нового времени, не согласованную с темами классического искусства, значило бы исказить ансамбль кричащею дисгармоническою нотою.

На репетиции балетмейстер заставляет всех артистов танцовать в соответственных театральных костюмах. Дамы облечены в трико, с которым они свыкаются, как с собственною второю кожею. Им постоянно нужен этот импульсирующий холодок, рождаемый шелковой тканью на голом теле. Тут все углажено, обтянуто, сравнено и выправлено. Исчезли индивидуальные детали, как то отдельные припухлости, угловатости, впадины и пятна, и создан некий универсальный идеализированный образец имеющегося тела. Артист с самых ранних лет, в работе репетиционной и сценической, должен приучаться смотреть на себя под мировым углом. Он труба искусства, а не дитя капризов — личных и преходащих. Мужчины тоже работают в особых костюмах, согласованных с характером их будущего творчества на сцене. Мягкая рубашка без крахмального воротника, легкая куртка, не закрывающая спины, высокие чулки и облегающие ноги панталоны—таков репетиционный туалет кавалера. При этом — простые танцовальные башмаки, не мешающие прыжкам и заноскам. В характерных танцах меняется только этот башмак на башмак с каблучком, как у дам, так и у кавалеров. В своем мужском рабочем костюме артист рисуется нам каким-то акробатом, готовящимся к своему героическому выступлению, и это вполне гармонирует не только с характером его собственных танцев, но и с тою женственно-растительною пластикою, которой он должен аккомпанировать, которую он должен будить и настраивать на высокий лад. В репетиционном зале подготовляются контрастные эффекты, составляющие существо хореграфического целого. Балетмейстер тут за всем следит, всему помогает и все направляет. И все опять таки в музыку и под музыку, чтобы не разойтись ни на одну минуту с внутренним содержанием старого балета.

Такова предварительная работа балетмейстера, аранжирующего средства не своего произведения. По отношению к созданиям Петипа, образующим

главное достояние современных сцен, он должен явиться блюстителем и хранителем всех записей, всей рецептуры замечательного искусства. Не зная пределов своему богатому воображению, Петипа нагромождал комбинации на комбинациях, все более и более усложняя общий рисунок танца. Балеты его страдают избытком творческого размаха и кажутся иногда почти хаотическими. Картина в целом получается живописная, причем скульптурные мотивы танца, погребенные под пышными красочными коврами светов и блесков, ощущаются только изредка невнятными голосами из бездонной пучины. Как мы уже сказали в предыдущей главе, если бы не взмывающаяся вверх акробатическая поэзия мужского танца, если бы не ликующий пэан мужского искусства, все вместе могло бы утонуть у Петипа в многоводных струях галантной эротики. Все до такой степени у него бывает иногда преувеличено и утрировано, что балетмейстеру, как бы высоко он ни ценил своего гениального предшественника, приходится то и дело браться за ампутационный нож. Какой нибудь большой драматический дуэт, pas d'action, в «Дочери Фараона» представляет собою настоящую хореграфическую глыбу. Сколько тут фигурирующих лиц, нужных и ненужных! Дочь фараона, подруга ее, англичанин, две наперсницы, какой то танцующий кавалер, чуть ли ни брат самого фараона. У каждого из этих лиц, кроме англичанина, особые танцы, поставленные со всем мастерством, на какое был способен Мариус Петипа. Персонажи эти танцуют и solo и в летучих ансамблях. Не подлежит сомнению, что в современной передаче такое многообразие, особенно если принять во внимание, что целые части постановки окончательно исчезли из памяти, было бы чрезвычайно трудно повторить. Все необходимо ввести в более спокойную и более скромную раму. Дочь фараона может остаться при своей вариации. Другие же танцы должны быть сокращены, чтобы выдвинулась во всем рельефе существенная часть композиции. Получится экспрессивный номер со скромным аккомпаниментом из лучших солистов, танцующих в общем мозаичном антураже. Такие же весьма полезные купюры могли бы быть сделаны даже в «Раймонде», где масса частных концертно-рассыпанных вариаций только утомляет внимание зрителя, ждущего танцев самой балерины.

Вообще adagio Мариуса Петипа страдают иногда большими длиннотами. Окидывая взглядом мысленно эти перлы великого искусства, невольно замечаешь все одни и те же темы в разнородных постановках. Повсюду сверкают огни однокачественных бриллиантов, но в разных ожерельях. И бриллианты эти вкраплены бесконечными рядами в ту же оправу, подавляя зрителя своим тяжким обилием. Кажется иногда, что лучше было бы, взяв ограниченное количество группировок, протянуть их во времени и затем придать молниеносный блеск той или иной выделенной детали. Выдержанный арабеск, все равно в итальянском или во французском стиле, даст захватывающее впечатление скульптуры, застывшей и гипнотизирующей. Подобно Блазису, Мариус Петипа искал во всем живописных эффектов, но именно в adagio впечатление античного мрамора,

очарование героического Фидия, могло бы сыграть выдающуюся роль. Хотя и строится перед глазами монумент из растительных материалов и на первом плане цветочное искусство женщины, но ни на одну минуту нельзя забывать, что по всем коврам балетного искусства гуляет нога Аполлона. Именно в этом пункте инициативные догадки нового балетмейстера могут блеснуть внезапными озарениями. Пусть постоит танцовщица лишнюю секунду на пальцах. Это ни в чем не изменит рисунка Петипа, но придаст ему только художественную завершенность. Пусть еще один миг полежит она утомленными курантами на руках кавалера, с вытянутыми вперед ногами, а не торопится сейчас же выскочить из своего покоя. Когда куранты вдруг умолкли, силою слуховой иллюзии мы все еще слышим их ритмический стук и биение. Если выдержать на длительном темпе аттитюд, тот или иной, на effacée или на croisée, мы опять получим упоительный эффект, сотканный из ожидания и тревоги. Даже пируэта не нужно утрировать обилием кругов: одна круговая линия на бестрепетной оси, с соответственным выражением лица танцовщицы, может вызвать взрыв энтузиазма, а обилие таких круговых линий должно только охладить впечатление преувеличенным акробатизмом. Как важна простота в пластическом искусстве танца!

Что касается вариаций и код, рассыпанных Мариусом Петипа в бесконечном множестве по его произведениям, то репродукция их представляет в настоящее время величайшую трудность. Рисунок adagio прост в своей монументальности. Но вариации и коды, где техника на первом плане, являются в этом отношении пучками запутанных сплетений, и никакая память не может удержать их во всей полноте, точности и цельности. Отметим одно обстоятельство, имеющее принципиальное значение. По природе своей вариация должна отвечать и в хореграфическом и в музыкальном отношении характеру adagio, хотя бы в нее были внесены элементы, сами по себе не умещаемые в классическом дуэте. Все три части pas de deux — adagio, вариация и кода — образуют некоторую классическую монаду, хореграфический роман в немых знаках балетного действия. Мариус Петипа не считался с этим эстетическим требованием балетной композиции отчасти потому, что не отличался особенной музыкальностью и в этом отношении уступал Льву Иванову, отчасти также и потому, что и самая идея такого единства была для него не совсем ясна. Временами он, не стесняясь требованиями гармонии, вносил с мозаической пестротой в музыкальную композицию черты и мотивы иных чуждых ей произведений, создавая этим хаотические амальгамы. При этом Петипа шел в своих капризных комбинациях вообще не от требований музыки, а исключительно применяясь к характеру отдельных танцовщиков и танцовщиц. Тератерным артистам он давал задачи, соответствующие их талантам. Трефиловой он предоставлял показывать свои пируэты, свои пальцы, блестящие pas de bourrée и мелкую бриллиантовую заноску. Если музыка данного композитора,

сливаясь с общей тканью произведения, не сходилась со средствами исполнительницы, он заменял эту музыку другою — в нарушение нормального развития темы и в усиление во что бы то ни стало эффекта передачи. Павлову он выдвигал со стороны свойственной ей элевации. И все вообще в том же духе. Балетмейстер повсюду преследовал одну определенную цель, идею хорошего спектакля, где каждое дарование находило бы себе надлежащее применение. В начале своей деятельности Петипа ставил сольные номера довольно просто, не развивая в них особенно сложной техники. Мелькал иногда круг, являлись пальцы, легкие скачки с заносками — и заканчивалось все это обыкновенным простым хореграфическим росчерком, кольцевидным купэ по косой линии сцены, позицией на ступнях, без всякого затруднительного взлета. Дошедшие до нас некоторые образчики таких композиций отличаются изумительной красотой. Они гениальны во всех отношениях: точно одна хореграфическая нота, как ясный и чистый звук колокольчика, пробежала свой путь и остановилась. С течением же времени вариации Петипа, под влиянием гастролирующих иностранных балерин, как Брианца, Леньяни, Цукки, Замбелли, усложнились новыми и запутанными формами. Артистки стали показывать свой талант именно в этих произведениях Петипа, примененных к их индивидуальным особенностям. Им давался калейдоскоп форм, и они изливались в пестром разнообразии с упоением и увлечением. В одной какой нибудь вариации Кшесинская могла пустить прыжок, не особенно высокий, показать мягкий баллон, сделать блестящие заноски, дать безукоризненный танец на вытянутых пальцах, закружиться в быстром пируэте, с таким фуэтэ, которое вызывало в театре дикие бури восторга. Прежний скромный финал, легкий кольцевидный росчерк, оказался замененным новыми хореграфическими эффектами, не легко передаваемыми на сцене. Иногда вариация кончалась чудесной четвертой позицией: одна нога на пальцах, а другая вытянута на croisée вперед — в романтическом французском стиле, с приветственною торжественностью нарядной помпы. Иная вариация завершалась глубоким арабеском, с полу-оборотом от публики к кулисам: глаза зрителей перекидывались мысленно в том же направлении, чтобы уловить выражение лица танцовщицы. Кончали сольный номер в изогнутой позе на обеих ногах или же красивым pas de chat, опускаясь на колени. Все эти усложнения, перечислить которые нет почти никакой возможности, Петипа проводил через вариации и коды в каждой новой своей постановке, изумляя бесконечным разнообразием своего творчества. Теперь собрать все это вместе не в силах никакой новый балетмейстер. Такие груды, такие нагромождения бриллиантов, при современных средствах и силах, уже не возобновимы. Может итти речь о спасении и закреплении лишь отдельных частей, более или менее существенных в каждом данном произведении Мариуса Петипа. Новый балетмейстер тут идет вместе с Петипа, но постоянно отступая от него по печальной необходимости, ибо сейчас у нас нет ни одной танцовщицы, которая могла бы

вместить в себе и передать на сцене весь диапазон гениального искусства, все широкое барокко и интимное рококо балетмейстерского творчества.

Все, что здесь говорится, имеет отношение также и к танцам выделенных ансамблей и к танцам кордебалета. Восстановление этих частей тоже представляет величайшия трудности. Петипа был настоящим виртуозом в отношении кордебалета, и к этому мы еще вернемся впоследствии в особой главе. Что же касается ансамблей, то они являются настоящими ожерельями его славы, блестящими интермеццо, на минуту прерывающими поток основного действия. Сейчас искусство таких интермеццо совершенно потеряно среди новых балетмейстеров. Ставятся иногда с большим или меньшим успехом какие нибудь adagio. Компилируя по сохранившимся клочкам наследства Петипа, составляются те или иные вариации. Покойный С. К. Андрианов несомненно обладал талантом такого рода постановок. Но собрать в одну группу несколько человек, сплести между собой их руки и заставить их пройтись по ковровому великолепию танца в ряде живых и оригинальных фигур—этого сейчас никто не умеет. Новосочиненные ансамбли не годятся никуда.

В моих многочисленных записях, на протяжении почти двух десятков лет, я нахожу некоторые черточки, рисующие старых балетмейстеров с их индивидуальными обликами. Мариус Петипа сочинял танцы кордебалетных масс у себя на дому, танцы же солистов и балерин — во время репетиции. Он комбинировал в своем кабинете группировки и записывал их на бумаге. Вернее сказать, зарисовывал их наивными значками. Группы он обозначал крестиками, точечками, ноликами. Кавалеры при этом выступали крестиками, а дамы нежно обведенными кружочками. С такими записями Петипа и являлся в репетиционный зал и приступал к работе. Сольные же номера как бы сами собою выскакивали из реторты его необъятного хореграфического воображения. Следуя за своим авторитетным учителем, но не подражая ему во всем, Н. Г. Легат приходил на сцену без всяких бумажек и даже предварительной подготовки, уповая главным образом на музыку и на вдохновение минуты. Так он поставил «Четыре Времени Года», в юбилейный спектакль в честь Глазунова. Группы кордебалета с длинными вуалями он скомбинировал тут же на репетиции, и это вышло красивым массивным adagio совсем в духе классического искусства. Кордебалет был разбит на несколько групп, в которые входили корифейки, солисты и воспитанницы театрального училища. Фигуры вились гирляндами и сплетались группами в ритм и такт чудесной музыкальной композиции.

Отмечу немногими словами и манеру старого Перро, автора «Эсмеральды». Перро работал до Петипа и недолгое время вместе с Петипа. Это был маленький человек с большой головой. При выразительных голубых глазах, он отличался прекрасною пропорциональностью сложения и красивыми ногами. Мимист он был первостатейный. Он приходил в репетиционный зал, садился на пол, раздвинув ноги. Общий поклон, гробовая тишина. Все сидят и ждут.

Перро вынимал табакерку и цветной платок. Подождав немного, он требовал, чтобы музыканты сыграли несколько тактов готовящегося к постановке общего танца. Нюхал табак и думал. Иногда он просил повторения сыгранной музыки. Время проходило в тяжком, но сосредоточенном ожидании. Этот человек всегда мог удивить чем нибудь неожиданно блестящим и прочувствованным в своей фантастичности, потому что, при внешней захудалости, он таил в себе груды неизрасходованного золота. Но проходил час и больше, а Перро все еще не разрешался никакими постановками. Он вставал и говорил: «Извините, mesdames, сегодня нет фантазии, нет таланта»! И уходил домой при общей тишине. С Перро и разорвали именно потому, что он ставил слишком долго. В этом отношении это был прямой контраст Мариусу Петипа, творчество которого било живым, быстрым и неисчерпаемым родником. Притом же Перро, с ортодоксальностью старого классика, не умел лавировать между индивидуальностями, угождая их прихотливым требованиям и вкусам, а шел в своем труде за музыкою и в полном ладу с навождениями собственного духа. А новые птицы пели новые песни! Мыльные волны современности вздымали все больше и больше самовластных носителей балетного искусства. Это именно Петипа создал плеяду Кшесинской, Павловой, Трефиловой и Преображенской, придавшую балету исключительный блеск и очарование.

Обозрев, что было, констатировав, что есть, обратимся глазами к будущему и спросим себя, чего можно ожидать и требовать от грядущего балетмейстера.

МИФ И СКАЗКА



же прежние балетмейстеры догадывались, что сюжетом действия настоящего балета является сказка. Оттого в «Жизели», в «Раймонде», в «Лебедином Озере», в «Спящей Красавице» и «Щелкунчике» классические танцы связаны со сказочными темами различных типов. Сначала идет какой то préparation, более или менее пышный и торжественный — до тех пор, пока есть надобность в реалистической завязке. Но вдруг реализм отлетает, и перед глазами открываются фантастические очертаиия сказки в отвлеченных хореграфических схемах. Сказка, как тема для балета, является завоеванием и достоянием нового времени, начиная приблизительно с эпохи романтизма. Греческий балет, тесно связанный с драмою, строился неизбежно на мифологической основе и потому должен был рано или поздно угаснуть, равно как и его позднейшее извращенное наследие, французский придворный балет XVII и XVIII веков. Миф слишком тяжел для классического танца. По существу он трагичен и представляет собою вид космического эпоса, требующего слов, монологов и диалогов во что бы то ни стало, как требует их и вытекающий из мифа так называемый героический эпос. Если изъять из мифа его основное космологическое или теогоническое зерно и оставить только фантастические фиоритуры, привнесенные в него в процессе веков народным и индивидуальным творчеством, то получится легкая ткань сказочности, в высшей степени применимая к танцам. Греческая теодицея не может стать сюжетом балета, но отдельные черты ее, сделавшись импульсом фольклорного творчества, заключают в себе благодарный материал для пластики. Сюда входят, конечно, также и результаты индивидуального творчества, примыкающего к фольклору, а впоследствии, с течением времени, и совершенно с ним сливающегося. Таковы «метаморфозы» Овидия, сказки братьев Гриммов, Андерсена и других. Сказка легка, светла и в основе своей добра. В сказке новорожденные глаза смотрят на мир и видят его в очертаииях грандиозных и необычайных. Стоит на площади какой нибудь собор или какой нибудь памятник. Здание само по себе вполне реально во всех своих деталях. Собор тяжел и груб, давит своей неподвижностью, даже и тогда, когда он окутан или ризою сол-

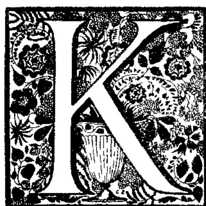
нечного дыма или парчею тонкого снежного покрова. А в сказке такой собор, потеряв свою тяжесть, волшебно возносится на какую то высоту. Все в ней на высоте. Все парит, все струится в световом потоке, все страшно рельефно, несмотря на то, что фон действия сказки весь в мечтательном тумане. Проходит обыкновенный человек в солдатских доспехах. В преломлении сказки, в преломлении мифа, отбросившего от себя космогонические и теогонические принципы, такой обыкновенный человек превращается в победоносного или ищущего приключений витязя. Тут все красивые женщины превращаются в царь-девиц, а злые старухи, которыми переполнен миф, оборачиваются ведьмами Карабос или враждебными феями. Девчонка лесом отправляется к бабушке— это уже не просто милая маленькая крестьяночка, а Красная Шапочка, и за ней увивается говорящий Волк. Зайчик ходит с барабаном, кот в сапогах, простая птичка обращается в Жар-Птицу, и резвый жеребенок в Конька-Горбунка. Грузный и страшный человек выступает Людоедом, в окружении целой свиты мальчиков с пальчик. Забытая дома пренебреженная сестра появляется на балу, как Сандрильона. Новорожденные глаза все видят в таких именно чарующих очертаниях. В очертаниях этих трагедия жизни дана во всем ее разнообразии, но дана и показана в мотивах легкого и подвижного трепетания фантастических форм, естественно переливающихся в танец. Можно сказать с полною уверенностью, что всякий фольклор дансантен в высочайшем смысле этого слова. Облеченный в плоть и кровь сценического искусства, он приобретает очарование истинной поэзии, говорящей одинаково внушительно как взыскательному зрителю, так и народной толпе. Тут уже не героизм с тяжелым луком Одиссея или с палицей Ильи Муромца, мужественный, но тяжкий, а героизм в соединении с красотою, все смягчающею и ублажающею.

Будущий балетмейстер, в своих замыслах и композициях, несомненно станет обращаться к живым и богатым источникам фольклора, со всеми его индивидуально-культурными дополнениями. Он не стеснен ничем, ни временем, ни пространством. Вся современная жизнь, в воздухе новых идей, новых исторических задач, с новым эстетическим вкусом, равно как и с новыми завоеваниями науки, все это к услугам балетмейстера. Требуется при этом только одно, и это одно и является существом дела, — чтобы он глядел на мир большими голубыми глазами сказочника. В нем что-то должно быть от старушки, вяжущей чулок и нанизывающей на острый крючок тонкие петли без конца. Тема за темою, фигура за фигурою, петелька за петелькою, стежок за стежком: великая ткань балетного искусства вырастает под руками чудесного сказочника. Он увидел героическую тему и смягчил ее в своем искусстве. Встретился он со смертью и развеял ее трагические чары, открыв перед глазами волшебный мир теней, продолжающих где-то жить и трепетать своими земными воздыханиями. Все не только смягчено и примирительно оправдано в реальных ужасах жизни, но все представлено в красоте, делающей героизм желанным и любезным вещему

сердцу человека. Сказочник-балетмейстер является настоящим воспитателем современных поколений, так сказать, хореграфическим рапсодом нового времени, сшивающим свои и чужие темы, индивидуальный вымысел и заимствования из бездн мифологии, в златотканную порфиру ликующего танца, возносящую к звездам всякое сколько нибудь живое и чуткое воображение. Народ любит классические танцы именно за их ублажающую легкость, за героический мотив, представленный наивно-безхитростным рассказом с чертами колдовства. Если балетмейстер вложит в рассказ свой пафос и убеждение сознательного творчества, вытаскивающего из глубины фантазии все ее интуитивные догадки, то он непременно достигнет на своем пути величайших результатов.

Такой балетмейстер является необходимостью для данной исторической минуты. Его требует не только сама жизнь, но и балет, застывший и остановившийся в своем развитии. Должен притти человек-фантаст, человек-сказочник, вдохновенный рапсод старых и новых идей, обладающий талантом превращать в сказку любой мотив современных событий. С такими внутренними данными, выплывающими из культуры целой эпохи, балетмейстер должен сочетать в себе богатство хореграфических познаний, какое доступно лишь исключительным натурам. В необъятных фондах экзерциса он почерпнет все нужные ему средства, комбинируя которые в синтетическом творчестве, он создаст формы художественно совершенные и законченные. Такой балетмейстер явится и реформатором старого балета. Все концертное в нем, хаотически вкрапленное в единую по существу музыкально-пластическую ткань, он окончательно упразднит. Балетмейстер проведет грань между растительно-женственными фигурами и фигурами мужскими, расчитанными на иные эффекты. Вообще мужские танцы, ныне нуждающиеся в серьезном ремонте, он возродит и укрепит к новому существованию. Он свяжется с музыкою оркестра до последних возможностей. Но следуя за смычком, он ни на секунду не оторвется от гудящих в нем самом внутренних скрипок, рождаемых невыразимыми никакими иными средствами импульсами духа. Вот откуда он возьмет свои аттитюды и арабески: из тех самых подземных низов, где образ музыкальный и образ хореграфический переплетаются и сливаются воедино. Вот и предстанет в балете вся сказка современной жизни и выйдет на поверхность, украшенная чарами искусства. Все колокола заговорят. Все монументы вознесутся вверх в облачном одеянии. Все жар-птицы запоют солнечными мотивами. Все коньки-горбунки понесутся по синему небу. Это будет перерожденнем фольклора в героическую культуру нового времени.

РЕЗЕРВЫ ДУШИ



аждый предмет, входящий в душу, отбрасывает в ней тень, которая называется чувством. Мы взяли в руку холодный стакан и получили ощущение стекла. Это ощущение стекла само по себе рождает в душе след, называемый физическим чувством. Физическое чувство есть отражение полученного предметного ощущения на душевном экране. Вы представили себе отсутствующего брата. Это представление рождает в душе чувство, называемое эстетическим. Эстетическое чувство есть только сладостная тень, отброшенная представлением внутри человека. Даже ощущения, если в них имеется элемент бескорыстия и незаинтересованности, могут родить эстетическое волнение и разлиться по всему экрану души восхитительными эмоциями. Это происходит с нами при созерцании морской бури или красивого горного вида, неожиданно представшего глазу из вагонного окна. Такое созерцание может явиться источником больших творческих наваждений, если человеку дан талант чистых восприятий с умением перевоплощать видимое и слышимое в краски, слова и звуки. Но эстетическое чувство, проистекающее из полу-стертых в памяти представлений, отличается особенною красотою и цельностью. Какая то в нем звучит воскресительная нота, глубоко личный элемент апперцептивного выбора сюжета и темы настроения. Кругом такого именно эстетического чувства группируются все встревоженные и разбуженные им хаотические образы, зрительные, мысленные и слуховые. Это чистейшая форма эстетического переживания в дымно-полустертых и дымно-красочных очертаниях, рисуемых апперцептивной иглой на фоне внутреннего бытия. Так чувства растут в своем разнообразии, отлагаясь в душе то от определенных предметов, то от ментальных движений, близких к действительному миру.

Но на представлении рост души не останавливается. Человек обладает понятиями, в которых окончательно сглажены конкретные черты мира и дается только его реальная сущность. В понятиях отражены не изменчивые лица вещей, а их вечный лик. Этот лик, воспринятый вовнутрь, тоже отбрасывает в душе зыблющуюся тень, которую мы называем интеллектуальным чувством. Существуют люди, стоящие высоко на лестнице сознательной жизни, волнуемые

по преимуществу умозрительными мотивами. Души этих людей полны ровных, ритмически чередующихся приливов и отливов, любознательных тревог, ведущих иногда к великим научным открытиям. Таких людей обыкновенно объемлет какой то продуктивный пожар на пользу человечества. Из пожара этого они выхватывают головни и пылающие угли, освещающие им дальнейший путь работы. Иногда такие люди кажутся сухими и рассудочными. Но в действительности это не так: эти люди подобны мельницам, вечно перемалывающим попадающие на их колеса зерна впечатлений из окружающей среды. Все обращается на этих мельницах в ценную крупчатку.

Но и на понятиях не останавливается развитие человеческой души. В ней имеется еще и мир идей, представляющий самостоятельную стихию. Таковы идеи вечной жизни, идеи бесконечности — большой и малой, идеи любви и гармонии. Эти идеи, поселяясь в человеке, тоже отбрасывают на душевный экран чувства, которые мы можем назвать универсальными. Нет идей французских или русских. Все идеи общечеловечны и вечны. Оттого и чувства, ими возбуждаемые, тоже имеют характер всеобъемлющий и непреходящий. И только на почве идей мир солидарен в своих частях. Без них он рассыпался бы на враждующие силы, на борющиеся контрастные стихии, все кругом ломающие и разрушающие. Странная вещь, реальный во всех отношениях мир держится не вещественною спайкою, и конкретные в нем крестики нашиты на идеальную канву. Если оторвать канву, бесследно исчезнут и все крестики. Об этом смутно догадывался еще и Платон, рисуя фантастическую гору, по которой реют идеи на разных ее высотах. Мудрому античному философу представлялось, что видимый нами мир, в сущности своей, весь покоится на этой горной высоте. Это его нематериальный каркас, его единство в бесконечном разнообразии, его живой и сочный синтез.

Наконец, воля. Она возбуждает в душе самое могучее чувство, которое мы называем страстью. Это корень всякой силы, всякого творческого акта. Все крупные движения души человека имеют в своих основах его волевой механизм. Но волю нужно уметь распознавать и отличать в самых микроскопических, эмбриональных ее выражениях. Она помещается в центре душевного круга, маленькой точечкой, излучающей из себя к периферии радиусы бесконечных хотений. Малейший акт внимания — это уже воля. Всякое осознанное впечатление заключает в себе ее элемент. Тончайшее острие апперцепции является уже иглою волевого события. И все это, взятое вместе, в своей целостности и компактности, рождает в человеке мужественные страсти различных оттенков. Волевой человек ходит по улицам жизни агентом неисчерпаемых творений, и каждый шаг его отмечен штрихом темперамента, волений и действий. Творчество в каждом своем моменте апперцептивно и волеосновно, особенно творчество великих мастеров. Среди хаоса бушующих ассоциаций они никогда не перестают апперцептивною иглою подхватывать тонкости, мелочи, детали, все

это кидая в созидающий котел. От дантовской «Божественной Комедии» исходят во все стороны радиальные лучи запросов и требований, поиятных всякой живой воле. То-же надо сказать и относительно нашего Достоевского. В творчестве этого человека действовала такая игла, такая острота волевых напряжений, что ни одно бескорыстное движение души не осталось не затронутым ею. Все слилось и смазалось у него в одно огнедышащее пятно.

Такова лестница чувств в человеческой душе. Они все помещаются как бы во втором этаже ее, если считать, что в первом этаже иаходятся ощущения и восприятия реальных предметов. Но и чувства второго этажа не угасают бесследно. Они отсылают от себя тоже тени, и эти теии мы можем назвать духовными резервами человека. Под физическим чувством шевелится свой резерв. Под радостью — свой, под горем — свой. Под страстью трепещет резерв сомнений, колебаний и оценок, недоступный никакой словесной передаче. Эти резервы третьего этажа, неизреченные и таинстненные, образуют как бы облака, в которых человеческая душа находит свое высокое и последнее выражение. Тут светлые звоны и погребальные песнопения сплетаются вместе в один сияющий круговорот. Тут имеино тот материал, который нужен музыке и балету. Балет со всеми тонкими и хрупкими формами своими живет именно этими облачно-сказочными резервами, которых в человеке тем больше, чем больше в нем артистического таланта. Просто радость банальна. Но резерв радости в душе человека есть его настоящий жемчуг с переливчатым огоньком сердечных волнений. Этот жемчуг скрывается в глубоких недрах третьего этажа души и ие у всякого он имеется налицо. Но он то и светится в арабеске, если классическая фигура исполнена с художественной красотой. Печаль сама по себе томительно скучиа. Но светлый резерв ее живет в совершенном аттитюде. И так во всем. В пируэте, в saut de basque, в курантах любви, в прыжках и полетах вдоль сцены — повсюду перед нами скрытая жизнь человеческой души, со всеми ее жемчугами, настоящими и поддельными, со всеми ее разнообразными музыкально-пластическими резервами. Если танцовщица жива и талантлива, она наполняет свое искусство светом этих своих жемчужных резервов.

Резервный фонд в человеке — это его золотая валюта. Никакое чувство, никакое движение души не имело бы цены, если бы за ним не стоял этот неразмененный фонд идейного золота. Вы совершили иичтожное дело, пустяк какой нибудь сорвался у вас иа жизненном пути, брошена в пространство невинная шутка. Но если во всем этом улавливается блик жемчужного блеска, все хорошо и спасено во мнеиии людей. Золотая валюта все обеспечивает и всему дает свой надлежащий вес. Не только дела наши, но даже и простые телодвижения и жесты управляются все той же валютой. В ином голосе слышится бряцание таких золотых монет. Иной жест, иной взгляд апперцептивно открывшихся глаз, иная походка — не лишены печати и санкции скрытых верховных норм. Если обратиться к балету, мы должиы будем

признать, что классический танец в своем пестром многообразии показывает нам в отдельных видах, степенях и градациях, все тот же золотой резервный фонд, отложившийся в душе. Вся сцена залита сиянием и звоном сказочных богатств, накопленных веками. И в сказочном освещении, созданном талантом, музыкою и фантазиею, мы вдруг начинаем любить человека за какую нибудь простую походку его, за вертикальность, выдержанную на пальцах, за спину с горделивым апломбом, за героический поворот головы, за тот или иной port de bras. Хореграфическая порфира, как и порфира всех других искусств, имеет свою абсолютную ценность, не только в эстетическом смысле слова, но и в моральном. Она учит нас бескорыстной любви, бескорыстным восторгам и бескорыстным ликованиям.

Такова многообразная польза, рождаемая созданием золотого фонда резервов в пластике танца.

БАЛЕТНОЕ ЛИБРЕТТО



опрос о балетном либретто представляет большой интерес. Может быть, ни один из видов литературы не был в таком загоне и в таком пренебрежении, как либретто балетов и опер. Но в опере мы имеем уже либретто Вагнера, а к произведениям Рихарда Штрауса пишет текст Гуго фон Гофмансталь. В балете же — совершенная пустыня, за исключением разве «Жизели», построенной на фабуле Теофиля Готье. В огромном большинстве случаев балетное либретто не читается никем. С ним пренебрежительно считается разве лишь один режиссер. Вопрос этот следует рассмотреть подробно. В чем грех старых либретто? Обыкновенно мы имеем дело с плоским рассказом, в отдельные моменты которого вставлены танцы. Намечается свадьба: балетмейстер аранжирует соответствующие номера. Планируется шикарный бал: опять танцы, высыпаемые на сцену из обильного рога характерных и жанровых постановок. Класссические танцы приспособляются к фантастическим моментам действия, происходящим или во сне, или за пределами мира, или в сказочной обстановке грез на яву. В тексте либретто мы не находим никакого соответствия этим мотивам постановки. Они не рассказываются и не поясняются никакими коментариями или ремарками. Балетмейстер здесь действует на полной свободе, отрешенно от истории, от быта, от духа эпохи, комбинируя одни только универсальные элементы своего искусства и считаясь при этом лишь с музыкальными задачами и темами оркестра. Это именно и является существенною частью балетного представления без какого либо отношения к либретто.

Таково реальное положение вещей. Но при таком положении вещей никакой настоящий поэт не соблазнится мыслью написать либретто для балета. С другой стороны сколько нибудь серьезный балетмейстер не обратится к поэту ни с каким поручением, зная, что люди современной литературы почти вовсе не осведомлены в танцах вообще и в классических танцах в особенности. Таким образом, существующее положение представляется безнадежным до тех пор, пока классическая культура танца не сделается достоянием интеллигентного общества, пока она не раскроет своего содержания всем творческим силам страны.

Истинное содержание балета заключено в музыке и в танцах. Смысл «Лебединого Озера», «Раймонды», «Жизели», «Щелкунчика» может быть раскрыт

только анализом музыкальных тем и классических форм танца. В самом деле, музыка Чайковского заключает в себе всю трагедию лебединой женской души в ее конфликтах с грубой реальной жизнью. Pas de deux второй картины «Лебединого Озера» представляет в этом отношении настоящий свиток романтических мотивов, свойственных каждой женщине. Фигуры танца, как слова, как фразы, как вздохи сердца, должны быть истолкованы каждая в отдельности. Собранные же вместе такие фигуры явятся настоящим текстом балетного действия. Предварительный анализ должен показать соответствие пластических символов музыкальным рисункам, сопровождающим течение их на сцене, и если такое соответствие установлено, главное содержание хореграфического произведения окажется определенным со всех сторон. Вот подлинное либретто, в каком нуждается балет. Оно должно быть переводом музыкально-пластических тем на язык поэтического слова. Творя такое либретто, поэт мыслит его содержание в музыкально-хореграфических образах, шаг за шагом, на протяжении большого эволюционного периода, с постоянными переходами одного настроения в другое—в длинной цепи логически связанных между собой звеньев. Для этого требуется полное знание классических средств, создаваемых балетным экзерцисом. Но мало знать все движения. Нужно еще их и осмысливать, переводя немые фигуры танца на язык общих понятий, равно применимых ко всем областями жизни и искусства. Либреттист должен отчетливо представлять себе те чувства, которые могут перелиться в балетные аттитюды и арабески. Не всякая тоска требует для своей передачи на сцене, как мы об этом говорили выше, аттитюдной формы. Женщина потеряла имущество и впала по этому поводу в отчаяние. На драматический сцене такое уныние может быть передано необыкновенно точно. Но нельзя же в балете выразить его формою аттитюда, представляющего нечто совершенно стилизованное и отрешенное от материальных подробностей жизни. Тоска—да не та. Уныние—да не то, совсем иного порядка. Возьмем еще один пример. Человек должен принять внезапное решение: уехать или остаться. Он замирает на несколько минут и собирает внутренние силы для окончательного акта. Это не арабеск, где однако момент ожидания и секундного замирания налицо. Ожидание — да не то. Замирание — да не то. А сколько еще других форм впереди—поз, прыжков, полетов, круговоротов на высоте, всех видов и оттенков, сколько батманов, ударных и развернутых! Все это образует пеструю ткань и бесконечную гамму переживаний, мыслей и чувств. Какой нибудь экстатический пируэт renversée может дать мотив для целой лирической строфы и равнозначных словесных выражений. А брызги бриллиантовых заносок могут поднять в поэте вихрь стремительных образов, сопровождающих полет души.

Упомяну еще одну деталь в построении классического танца. Деталь эта тоже должна быть соображена и понята либреттистом. Танец идет от сдвига к сдвигу, через постоянное купэ, обусловливающее непрерывность и согласован-

ность движений. Все тело танцовщика представляет собою комплекс отголосков, где части перекликаются между собою. Одна рука купирует на другую, в поющей гамме классического port de bras. Поворот головы обусловлен движением тела и характером фигуры. И тут опять мы имеем систему тех же сдвигов, подчиненных определенному биомеханическому или эстетическому закону. Если левое плечо выдвинуто вперед, голова должна контрпостировать в ее сторону. Почему? В темной комнате такого согласования движений не будет. Но в свете дня, где глаз является крайним органом апперцепции, такое движение, красивое и значительное по своей выразительности, вполне естественно и притом целесообразно. Глаз держит рычаг движения и как бы контролирует его механическую чистоту. Если правая нога вытянута на effacée вперед, вольным освободительным движением, голова повернется к противоположному плечу, которое едва заметно, трепетно двинулось ей навстречу. Тут что-то идет от источника органической и предвечной стыдливости, по которой голова всегда слегка отвращается от обнаженного тела. С ноги как бы сброшено внешнее прикрытие, и глаза естественно отводятся в сторону. Но вот та же правая нога вытянута на effacée назад, и апперцептивный орган последует в кокетливой попытке за нею. В классическом танце балета, где все связано с волевыми мотивами, ничто не может оказаться вне внутреннего того или иного контроля. Тут вдохновение именно апперцептивное, волевое, интеллектуально-подъемное, сопряженное не с периферией человека, а с его центральными органами. В этом именно и заключается героический мотив классического искусства танца, в отличие от других видов искусства, переполненных рефлекторно-эмоциональными бурями, хаотическими паузами и анархическими обособлениями. Все закономерно в балетном танце, и тайная согласованность охватывает все его движения. Но именно потому и возможен идеологический алфавит балета. Изучив его, как хореграфическую азбуку, поэт может приступить к созданию словесных композиций. Поняв строение каркаса внутри классической хореграфии, литература станет искать в своих глубинах волевых подобий для нового чудесного языка сцены. Вот на каком пути открывается возможность того либретто, которого ожидает идеальный балет.

Но вот еще одна сторона дела, нам уже достаточно известная. Все реальные движения души, все ее кипения и тревоги, оставляют в ней некоторый резерв или неизрасходованный избыток. Каждый такой избыток окрашен в цвет вызвавшей его эмоции, но тон этого цвета совсем иной. Житейская тоска порождает тоску иного порядка, не житейскую, а какую то вечную, длительно-пребывающую, не передаваемую никаким обыкновенным словом. Эту тоску может отразить только музыкально-классический танец в подлинном ее содержании. Драма дает всю ее внешнюю экспрессию, весь ее реалистический пожвр. Тут и жаркие объятия и культура стремительных поцелуев. Все это было бы смехотворно в балете. Эмоция любви порождает идеальный резерв в душе,

тоже не выразимый никаким реалистическим способом. В этом резерве, если вглядеться в него со всею доступной нам пристальностью, элегический мотив примешан к радостным ощущениям минуты. Этот то именно элегический мотив и передается в классическом дуэте. Нельзя достаточно оценить руководимых кавалером кругов, с вытянутою в арабеске ногою, производящих впечатление курантов любви. Отбросившись на руки кавалера, танцовщица создает эффект высокого классического значения. Это фигура самозабвения в чистых границах идеального резерва. Такие мотивы иногда зачаровывают зрителя, особенно если исполнение проникнуто вдохновением сверхестественного подъема. Не буду перечислять других классических фигур. Мы уже знаем, что нет фигуры в балете, которая не строилась бы исключительно на резервах одушевляющих нас разнообразных чувств. Вот в чем оригинальность этого искусства, роднящая его с музыкой и скульптурой. Тут же заложен и масштаб, истинное мерило, к которому постоянно будет обращаться критическая мысль, когда придется решать вопрос о чистоте той или другой балетной композиции. Все то, что вне резерва, в построении классического танца, все это подлежит решительному отметанию в другие области смежных искусств. Чтобы быть философом, надо уметь мыслить подобиями вещей и отношений. Тогда и осознается та невещественная лента идей и понятий, которою опоясан реальный мир. У Канта, у Гегеля, у Шопенгауэра перед нами именно эта лента, в развернутых эволюциях проникающая весь космос. Ничего реалистического на глаз, а между тем все реально в высочайшей степени. Чтобы быть балетмейстером, надо обладать талантом мыслить геометрическими подобиями движений и поз, являющимися идеальным нутром во всех материальных композициях. Такое мышление будет непременно музыкальным, будет переливаться в душе балетмейстера звуковыми обликами, естественно переходящими в мир соответственных движений классического типа. Только тогда аттитюд станет на принадлежащее ему место, и подобающее ему место займет арабеск. Вся мужская стихия, такая ударная и летающая, обозначится для балетмейстера в одном понятии батмана battu, и брызги ослепительных заносок предстанут в своих героических эффектах. Все именно так до бесконечности. Нужен балетмейстер с талантом схематического мышленья, ибо всякий иной балетмейстер не сможет использовать богатейшего технического аппарата, находящегося в его распоряжении. Аппарат этот нужен идеальным резервам души и ничему другому.

На высоте балетмейстера должен стоять и либреттист. В чем коренная задача либреттиста? Он строит также балет, но только не в движениях хореграфической пластики, а в поэтических словах и подобиях. Балетмейстер апперцептивною иглою нанизывает форму на форму — и все выходит у него в дымиосказочном ореоле. Фигуры трепетно вьются перед глазами в светах и блесках. Либреттист является в сущности настоящим рапсодом. Поэтическою иглою он намечает воздушные образы жизни в ризах словесной красоты. Если он стихо-

творец, то он сочетает воедино живое слово с волшебным скрипичным звуком, и именно то, что не поддается никакому реалистическому пересказу, может получить в стихах поэта тонкое выражение, удаленное от всего реалистического, насквозь резервное. Вот где фигура и музыка арабеска получат свое возможное пояснение и истолкование: в крылатом поэтическом стихе. Все вообще изумрудные сверканья музыкальной и пластической стихии легко сливаются с такими мотивами литературных созданий.

Идеальный балет явится, таким образом, в результате гармонического содружества всех трех действующих творческих сил: композитора, балетмейстера и либреттиста. Я имею при этом в виду исключительно классические формы балетного искусства. Как только мотивы постановки, выступая из границ резерва, изливаются в реальные черты, как только изображение в балете имеет в виду живого человека минуты, так танец из классического переходит в характерный. Характерный танец заполняет все те части балета, где отведено место временному, бытовому, историческому и этнографическому. Характерными и жанровыми мотивами балет обогащается и дополняется. От художественного же вкуса всех трех творцов будет зависеть гармоническое сочетание и взаимосоответствие столь разнородных танцев.

Мы говорили о либреттисте идеальном, какого еще не было в истории и нет в живой современности, только cum grano salis. Когда классические формы танца будут расшифрованы для всех, никакого либреттиста и не потребуется, как он не требуется и для творений симфонической музыки, если она не носит специфически программного характера. Всякие разъяснительные либретто к композициям Бетховена, хотя и практикуются в концертных залах, но истинному другу музыки не нужны. Звук сам по себе стал понятен. Он говорит не только чувствами, но и тончайшими нюансами мысли, выражая их иногда и гораздо лучше, чем может это сделать самое совершенное слово. Произведениям новейшей изобразительной музыки, в частности произведениям Дебюсси, предпосылаются для прочтения изъяснительные стихотворения. Но такие либретто, ограничивая фантазию слушателя, в сущности могут ему только мешать. Их с успехом заменяет удачное название соответствующей музыкальной пьесы: «Наяды», «Потонувший Колокол» и др. Но лирический музыкант, как Шопен, даже и в таких названиях редко нуждался. Шопен обычно называл свои вещи лишь по их типу или форме: «Этюд» «Вальс», «Ноктюрн». То же самое со временем случится и с балетом. Именно потому, что либреттист должен орудовать по преимуществу теми самыми резервами, которые исчерпывающе передаются лишь музыкою и пластикою, которые требуют непременно звуковых и хореграфических воплощений, он всегда может оказаться на третьем плане. Такого восторга, какой дает музыкант, такого сверкающего снопа света, какой может быть предложен хореграфом, поэт в своих изобразительных средствах не имеет даже в том случае, если он обладает

гением Пушкина. Поэзия всетаки интимна и вся расчитана на внутренний глаз, а никак не на внешний. В классическом же танце, при глубине внутреннего содержания, мы имеем перед собою сплошное ликование звуков и форм. Когда нибудь задача либреттиста отойдет совершенно в область предания, как это случилось с старинными пространными объяснениями симфоний Бетховена, которыми ныне в концертах никто из слушателей не руководится.

КАВАЛЕР



балетном искусстве роль кавалера чрезвычайно велика и важна. Она распадается на две части: на поддержку технического характера и на поддержку, имеющую своею задачею создавать в даме идейные импульсы танца. Работа кавалера в этом отношении особенно выразительна в adagio. Я имею в виду существо дела, ибо в реальной действительности за последние годы тут обозначился ряд приемов, которые только профанировали задачи кавалера. Бывали моменты, когда танцовщики превращали душу эту балета в цирковое зрелище. Даму стали подбрасывать чрезвычайно высоко, стремясь поднять ее чуть ли ни выше рук, без всякого эстетического оправдания. Затем с ней проделывали фокусные экзерцисы. Ее спускали на колени ловким вывертом вниз головой, после чего ее перевертывали — с быстротой и проворством. Все это вне классического балета и относится всецело к области сенсационных трюков, которым место у Чинизелли, а не на классической сцене. Ни на минуту не следует забывать, что в серьезном балете все основано на форме и определяется музыкой, которую только механически можно втиснуть в такого рода грубую эквилибристику. Но уже и сейчас следует сказать, что нескольких критических громов было достаточно, чтобы такие приемы рассеялись и вышли из употребления. А сделав два три шага назад в историческом рассмотрении этого вопроса, можно констатировать, что кавалеры в духе Нижинского и Владимирова, греша иногда излишествами бесцельного, фурорного акробатства, все же умели сообщать своему аккомпанименту черты настоящей художественности. Развиваясь дальше, Владимиров мог бы вписать свое имя в анналы балета рядом с Н. Г. Легатом и даже впереди его. Одно время этот талантливый артист стал впадать во внешнюю виртуозность отнюдь впрочем не по тенденции собственной своей натуры, а исключительно потому, что ему довелось быть партнером М. Ф. Кшесинской — Кшесинской не розовых дней своей шумной карьеры, а уже ослабевшей и клонившейся к закату. Танцовщику приходилось ее встряхивать. Но такие приемы артист практиковал только применительно к Кшесинской. Когда он танцовал с Т. П. Карсавиной, с Э. И. Вилль, он творил иногда настоящие чудеса. В «Жизели» он был замечателен именно, как кавалер. Владимиров понял то, чего до него не могли уразуметь другие. Он интуитивно познал тревож-

ную красоту длительно замирающих в воздухе поз. Подняв свою даму высоко, он держал ее на вытянутых руках несколько мгновений, в течение которых он как бы переливал в нее свой собственный творческий дух, и она, послушно ему повинуясь, вытягивалась вибрирующей струной. Такова была Т. П. Карсавина в «Жизели», исключительно благодаря вдохновению Владимирова. Таких же эффектов артист достигал и в знаменитом pas de trois из «Пахиты». Э. И. Вилль, тогда еще полная молодых сил, трепетала в его руках. Перекинувшись через голову партнера, в большом взлете, танцовщица цепенела в застывшем движении, если только относительно таких очарований можно употребить это противоречивое выражение. Не подлежит сомнению, что мы имеем тут дело с баллоном в одной из чистейших его манифестаций. Баллон этот был особенно ощутим за последние годы в аккомпанименте Семенова, отличавшегося большою элевацию, но весьма слабого кавалера. Лицо артиста не было в свое время растегнуто уроками мимики, так что его аккомпанирование сводилось только к феноменальным прыжкам, в которых Семенов не имеет себе равного.

Сводить роль кавалера в adagio только к механической поддержке и игре гимнастическими фиоритурами для полноты картины значит в сущности умалять его истинное значение. Кавалер прежде всего инициатор всякой идейной вертикальности и духовной устремленности в танцах дамы. Он вынимает растительное существо из цепких пут флоры и возносит его на высоту. В этом вся суть его кавалерской работы. Держать даму как можно дольше на пальцах, поощрять ее круги едва заметным прикосновением руки, служить побудительным трамплином, инициативною пружиною для ее взлетов и полетов, заводить в ней часовой механизм курантов и принимать ее падения на руки — все это образует комплекс задач, вверенных настоящему кавалеру. При этом кавалер должен показать скромность, как бы стушеванность партнера, создавая собою фон для чудесной картины. Он ловит движение каждого пальца своей дамы, прячась неуклонно за ее спину. Выпячиваться вперед он не должен ни в каком случае. Доверяя ловкости дамы, он все же не пропускает мимо себя ни одного ее движения. Все неслышно проходит через его душу и вызывает покровительственно влюбленный отклик. Для гармонического эффекта необходимо, чтобы кавалер и дама соответствовали друг другу: ростом, темпераментом, контрастным сложением. Слишком женственный кавалер вносит в adagio дисгармоническую ноту. Такого кавалера танцовщицы не любят, инстинктивно чувствуя, что от его аккомпанимента они только проигрывают. Кавалер должен быть мужественным во всем блеске этого слова.

Следует различать adagio двух родов: adagio обыкновенное, которое можно назвать пластическим дуэтом в музыку, и adagio драматизированное, pas d'action, совершающееся не столько в музыку, сколько под музыку, т. е. управляемое ее программой и темой. Греки называли танцы последнего рода ипорхемами. Танец только иллюстрирует тот или иной драматический мотив и требует от

артистов не одной лишь пластики и выразительной хореграфии, но и заметного экспрессивного таланта. Следуя внушениям словесно-литературных постановок, греческие творцы придавали своим ипорхемам исключительно важное значение: танец, как таковой, танец в своей субстанциальности, не получил еще в античные времена своего дифференцированного обособления. Драматический мотив все-таки верховенствовал в народно-театральных постановках. Ныне же ипорхемы потеряли свое былое значение и выродились в простые, не слишком замысловатые pas d'action. Происходит на сцене пантомимная драма, и кавалер является в ней лишь пассивным лицом, побудительным мотивом для экзальтированной мимики танцующей дамы, В простом же adagio функция кавалера, во всяком случае, куда выразительнее и вдохновительнее, при всех описанных нами чертах и особенностях.

Кавалерство родилось в галантную эпоху. Тогда то сложилось и представление о неприкосновенной Даме, объекте восхищения и поклонения. Самый термин «ухаживание» идет от тех времен. Кавалер ухаживает за дамой не только фигурально, но и в пластическом смысле этого слова. Весь аппарат изысканной грации, переходившей порой в жеманство, присутствовал в танцах кавалера. С преувеличенною вежливостью он обходил свою даму, протягивал ей с почтительным вдохновением руку, прятался за ее спину, помогая ей в кругах пируэта. Он поднимал ее не особенно высоко, следя за ней восхищенными глазами. Таков был у нас Н. Г. Легат, артист с ног до головы. Имеется одна весьма замечательная фотография, изображающая группу Павловой и Легата. Артистка стоит в аттитюде, не очень высоком. Рисунок аттитюда не отличается правильностью. Нога несколько косит. Видна пятка, чего не должно быть в растительнопластическом аттитюде. Но поза в целом все-таки бесподобна. Корпус артистки устремлен вверх. Она как бы повисла в воздухе, делая с кавалером adagio. Легат свободно откинул тело назад, не мешая даме, и устремил глаза на высоту. Руки его взмахнулись полукруглым жестом, гармонирующим с духом классического дуэта. Дама впереди. Закинутой рукою она держится за кавалера, но этого не видно. Это только чувствуется и отгадывается. Во всей композиции много музыки, ощущаемой даже сквозь призму фотографии. Как бы слышатся скрипичные аккорды, несущиеся высоко, под мужественный аккомпанимент виолончели. Фотография документирует нам наследие галантного века.

Ничего не следует отвергать и отбрасывать целиком. Восемнадцатый век, уклонившись в крайность, все же утончил, развил и обогатил естественную грацию. Галантный кавалер остался и пребудет навсегда, как носитель усовершенствованной пластики. Но постепенно он все же должен преобразиться, вступив на героический путь. Здесь неизбежно произойдет естественная перестановка в идеологии балетного искусства. Кавалер более не механический со-танцовщик. Он соприсутствует в первой части классического романа как бы незримо, видо

нием дамы, предметом ее душевной экзальтации. Он грезится даме сквозь туман романтического настроения. Он ведет, чарует, увлекает партнершу, минутами выставляет свое лицо, но никогда не облекается полною реальностью в темпах элегического дуэта. Мимика его и жесты пронизаны энтузиазмом. Восхищение до слез, его наполняющее, чувствуется за бледною маскою его лица. Таким предносится нам кавалер грядущего балета. Мужчина является героическою мечтою женщины — на этом строится первая монументальная часть классического pas de deux. Кавалера как будто и нет совсем. Но он верховно тут, соприсутствует, тревожит и направляет. Реальною же силою он становится лишь в вариации и коде. Здесь артист танцует на свободе, наверху и на земле, проявляя свойственное ему мужество в разнообразнейших ударных батманах, наполняющих его баллон.

В скрипично звучном adagio, в этом пении классического танца, заключены семена и побеги чувств, которые потом разрастаются и развертываются в остальных частях дуэта. Тут ранняя весна ликования, его первые лирические вздохи. Живое растение сгибается, склоняется, вытягивается в струнку под заботливым взглядом садовника. А сам садовник роет, вспахивает и поливает, выращивая для себя красивое деревцо. Иногда кавалер отбрасывается для двух-трех прыжков, в которых находит выражение избыток наполняющих его чувств. Но сейчас же возвращается он к даме, чтобы слить свое явление с порывами ее сердца. Все идет вместе, слитно и гармонично.

КОРДЕБАЛЕТ



Некогда кордебалет играл очень значительную роль на нашей сцене. Он вносил оживление в постановки и аккомпанировал сольным танцам с большим блеском. На усовершенствование его было устремлено исключительное внимание педагогов и балетмейстеров, достигавших такой согласованности движений рук, ног, корпуса и вообще всего тела, какая сейчас нам и сниться не может. Группировки были отлиты, как из бронзы. Переходы и переплетения производились с такою плавностью и равномерностью, что плечо не касалось плеча, и линии танца мелькали, выдержанные и строгие, как в мавританском орнаменте. Это было впрочем в те времена, когда парадный церемониальный марш русских войск производился на удивление Европы. Дисциплинированность массовых движений тогда действительно поражала. Но если в военной сфере такая сугубая механичность была несколько преувеличена и сводилась иногда к простой утехе двора, превращая солдата в манекена, то на сцене она облекалась чертами высокой художественности и соответствовала некоторым мотивам господствовавшей в то время конструкции балета. Тут символ веры Фридриха II, побеждавшего своими потсдамскими войсками, оказался в высшей степени целесообразным, в борьбе с хаосом и беспорядком, преодоление которых вообще является естественной задачей балета.

В некоторых классических произведениях старого времени кордебалет, в самом деле, функционирует, как один человек, ритмично и гармонично с танцами солистов и солисток. В «Баядерке», например, мы имеем ряд переливающихся картин как бы в стихийном потоке массового движения. Туалет танцовщиц бесподобен. Белые тюники с белыми вуалями, концы которых находятся в руках артисток, производят фантастическое впечатление. Перед нами тени загробного мира, качаемые и шатаемые, колеблемые и уносимые с воздушною легкостью дантовских видений. Тени выстраиваются в четыре линии, по восьми человек, и пока они плывут своей лентой из горного ущелья, театр уже погружается в экстатический восторг. Ждешь этого момента с начала спектакля Впечатление прямо торжественное. Присутствуешь точно на зрелище из елевсинских мистерий, разоблаченных перед экзотерическим человечеством. Мы не будем следить

за дальнейшим чередованием движений, фигур и поз. Отметим лишь, что кордебалетный материал располагается в большинстве случаев по горизонтальным и вертикальным линиям, только под самый конец давая группу с вибрирующими над головою вуалями. Все это вместе является поразительным аккомпаниментом к танцам балерины. Но это отнюдь не народно-мифический комментарий, каким является древне-греческий хор по отношению к своим ипокритам. Тут все дело в том, что солист и кордебалет выступают в одной идейной плоскости. Нет никаких ни расовых, ни индивидуальных разграничений, никаких противопоставлений, никакого суда и оценки — тут вся суть в гармоническом сопровождении полифоиными аккордами музыкальной мелодии отдельного танца.

То-же относится и к другим балетам. Во втором акте «Жизели» мы опять-таки имеем чудесную пластическую картину, еще, может быть, более совершенную, чем фантом «Баядерки». Опять таки в белых вуалях, с зеленым миртом на голове и на корсаже, вилисы выплывают небольшими струями на сцену. Нежными фигурами из царства флоры они медленным темпом врываются в общий танец. Линии вибрируют с выдержанностью ритуала, представляя стихию первобытной жестокости, какую человечество исповедывало во времена древнего Молоха. Опять таки воздержимся от подробного описания гениальных концепций этого произведения. Но и здесь необходимо подчеркнуть, что эволюции балета распускаются лентою, оплетающею центральную фигуру «Жизели». Одна плоскость, один тип, одно верование, без намека на диалектические разлады и противоборения. Кое какие борения впрочем и даны здесь, но только в самой зачаточной форме, в продолжение оборванного сюжетного мотива. И опять таки перед нами не подобие греческого хора, в котором звучали расовые реминисенции, а только хореграфическое сопровождение в целом и в самом существенном. Я не буду говорить о превосходных кордебалетных танцах в «Лебедином Озере», в «Спящей Красавице», в «Раймонде», в «Щелкунчике». Повсюду мы встречаемся с одним и тем же мотивом, мотивом тождественности, унисона в балетной постановке. Ни одна нота не вырывается из хаоса, не гудит призывно или протестующе, не ликует и не плачет над происходящим. Повсюду один и тот же мотив, дифференцированный в личности и синтезированный в массовых эпизодах. Балет существенно музыкален, и музыкальность свою он несомненно сохранит и в будущих своих превращениях. Но именно в этом пункте открывается поле для нововведений, которым предстоит оживить и оразнообразить некоторую монотонность, ощущаемую даже в первостепенных созданиях нынешнего балета. В настоящее время классический балет дает повторение личности в бесчисленных отражениях волшебного зеркала. В «Жизели» перед нами — сплошь вилиса, одна вилиса, помноженная на определенное число эквивалентов. Диалектический момент пропадает в гармонической струе общего действия. В «Баядерке» — одна тень, повторенная энное количество раз. В «Спящей Красавице», во втором акте, тот же алгебраизм: море нереид. То-же в изображении чудесного сна Раймонды.

Такая идейная монотонность несомненно скрывает в себе некоторую бедность. Но может ли, спрашивается, подобной художественной концепцией удовлетвориться современное сознание? Оно неудержимо требует новых глубин, сочетания различных плоскостей, каких в свое время потребовала контрапунктическая музыка.

Создателем алгебраического кордебалета должен считаться никто иной, как Мариус Петипа. Этот балетмейстер, как никто другой в мире, чувствовал красоту общих групп и движений. Повсюду у него согласованные между собою линии и фигуры, производящие впечатление одной линии и одной фигуры. Элемент разобщения и индивидуализации был ему далек и чужд, особенно в применении этого элемента к кордебалетным массам. Руки у него поставлены в одних и тех же движениях. Корпус и голова в шеренгах толпы сохраняют одно и то же положение, образуя собой не что-либо иное или новое, а только повторение сольного танца в стихийности, с несущественными переменами в деталях. Во всяком случае и при всех метаморфозах мы имеем тут одно пластическое явление, лишь расколотое на две части: в аспекте персональном и коллективном. Это совершенно напоминает оркестр, где десятки скрипок ведут одну и ту же мелодию в унисон. В кордебалете так-же невозможно создавание индивидуально-сольных номеров, как и в оркестре, аккомпанирующем скрипке. Переходы из группы в группу, в постановках Петипа, оказываются мгновенными, производятся в темп музыки, как бы одним ударом. Пластические рисунки переливаются из одного типа в другой легко и свободно, гладко, плавно, без посредствующего шуршанья и трения. Общая группа замирает под взмах смычка живою картиною. При этом все согласовано с танцами солисток в высшей степени совершенно — не только в постановках самого Мариуса Петипа, но и у некоторых верных его учеников. Так Нижинский, танцуя ураган в «Талисмане», делал большие прыжки на фоне коленопреклоненного кордебалета. Прыжки эти казались еще более высокими. Первый выход М. Ф. Кшесинской сопровождался тем-же рассчитанным эффектом, и даже при отсутствии элевации ее прыжок на аттитюд croisée все же производил воздушное впечатление. Петипа умел иногда отвлекаться от алгебраических своих схем и коллективную единицу кордебалета рассыпать в мелкую дробь. Но он делал это только в мимических сценах, когда по ходу действия кордебалетная стихия естественно превращается в живую толпу. Толпа мимирует разнообразно, лицом, пожиманием плеча, полуоборотом головы, полу-шагом, не делая при этом однако распущенных и широких жестов, чтобы не отвлечь внимания от центральных тем постановки. В драматические моменты требуются мозаика и разнообразие, а не тождественное преломление действующего мотива в пестрой массе. В самом деле, представьте себе семьдесят пять человек, стоящих на effacée по диагонали сцены, простирающих свои указательные пальцы в один и тот же момент, с вызовом, в определенном направлении вперед. Это было бы ужасно. Тут не должно быть никаких прямых линий. Тут нужны линии ломаные. Мариус Петипа понимал возможность превра-

щения кордебалета в волнующееся море голов, характеров и темпераментов, но далеко в этом отношении он не шел. Вообще драматические построения не были уделом его таланта. Это был насквозь гармонический поэт, не выходивший из рамок символизации, видевший повсюду в разнообразии индивидуальных физиономий отображения одного и того-же кардинального лика. Оттого творчество его, проигрывая в драматизме, постоянно выигрывает в диапазоне и широте. Ликование у него цельное, звучное, многогрудное и законченное. Поет в сущности одна скрипка, одна флейта, и все остальное только дополняет и украшает сольный мотив.

Но на идеологии Мариуса Петипа балетное искусство остановиться не может. Вглядываясь в открывающиеся перспективы, мы намечаем кое-какие прогнозы будущего.

В человеке заложены различные расовые пласты. Одни из них похоронены в нем глубоко, другие доминируют. Одни в дремлющем состоянии, другие активны. И тут, и там человек по существу тот-же, но через всю его конструкцию прошла насквозь линия водораздела двух или нескольких спорящих между собою рас. В этом — реальные основы его диалектики, которые Кант рассматривал только идеологически. В искусстве же диалектика должна выступать в героическом ансамбле, в одежде плоти и расы. В будущем балете начало побежденной расы найдет свое выражение в танцах кордебалета, а раса победительница отобразится в танцах сольных. Тут впрочем возможны различные комбинации и даже перестановки. Если кордебалет представит расу победительницу, то расу побежденную изобразит сольный артист. Какой нибудь Полифем, Люцифер или Прометей, отголосок пеласгической культуры, могут оказаться представленными в контрасте со светлыми полчищами, против которых они восстали. На таких путях будут достигнуты две цели одновременно: героизация балета, которой так алчет возросший духом зритель, и попутно — уничтожение эстетической монотонности и унисонности. Никогда еще вопрос о расовой диалектике не вставал с такой острой реальностью и наглядностью, как в настоящее время. В вихре мирового замешательства столкнулись между собою враждующие стихии и облекли в конкретные формы диалектическую тему. Тема эта из книг вышла на улицу. Некогда Сократ был осужден на смерть за обучение тайнам диалектики. Это было возможно только в государстве, где в процессе народной кристализации явственно еще выступали своими остриями черты непобежденных окончательно автохтонных этнических пластов и гиперборейская культура брезжила лишь далекой зарей. Но диалектика эта еще не раз займет авансцену истории, и, предвосхищая героические фазы будущего, искусство должно трубить уже сейчас в свой пророческий рог.

Вот на каких началах должен строиться, мыслиться и компонироваться новый кордебалет. Сейчас танцы его доведены до нищенства. Растрачено и разрушено богатое наследие прошлого. Кордебалет почти не существует. Он поте-

рял значение даже аккомпанимента. Линии не соблюдаются, группировки не выразительны и случайны. От прежней согласованности не осталось и тени. Гардеробные фонды тоже в отрепьях. Все поблекло, все стерлось до ничтожества. И создавать новый кордебалет придется из ничего. Но тут-то талантливому балетмейстеру и будущим композиторам открывается широчайшее поле: взять от прошлого его дисциплину и эту дисциплину одухотворить новым содержанием. Надо строить кордебалет на идейных основаниях, а не на основаниях бытовых. Балет не перестанет быть музыкальным. По старому он будет купаться в своих гармонических волнах. Но пророческий рог будет звучать в нем и возвещать новые времена все сильнее и смелее.

МИМИКА


ассмотрим вопрос о мимике в балете. Балетная мимика является ничем иным, как демонстрированием отдельных мотивов либретто. Обыкновенно публика ее совсем не понимает. Вся она состоит из условных жестов, сохранившихся в виде нелепой, давно уже отмершей и потерявшей всякое значение традиции. Пройдем ее на нескольких примерах. Как изображаются личные местоимения: я, ты и вы? Чтобы выразить местоимение «я», необходимо произвести следующую жестикуляцию: прикоснуться к груди пальцами одной или обеих рук. Мы в жизни делаем это еще проще, указывая на себя перстом, тыча в грудь указательным пальцем. В балете же все рафинируется и усложняется. Местоимение «ты» выражается на сцене так: жест рукой вперед с вытянутым указательным пальцем. Это вполне сходится с естественным обычным движением. Но уже местоимение «вы» графически очерчивается довольно своеобразно: делается жест руки вперед, ладонью вверх. Здесь находит себе выражение нюанс вежливости. Обрисуем балетным языком небольшую фразу: «Я вас люблю». Жестикуляция такова. Нежное прикосновение к груди пальцами обеих рук. Потом — жест руки вперед с повернутой кверху ладонью. Вслед затем надлежит прижать правую руку к сердцу, а левою ладонью прикрыть правую. От такой пантомимной передачи, вполне понятной — понятной до комической нелепости, простое чувство становится чрезмерно слащавым, даже до приторности. Само собою разумеется, что при механической транскрипции пропадает возможность какой бы то ни было индивидуализации чувства, и для артистов пресекается путь к настоящей игре. Возьмем еще пример, в порядке усложнения сценической темы. Скажем по балетному: «Я видел здесь танцующую хорошенькую даму». Процедура темп за темпом следующая: прикосновение к груди пальцами одной руки. Это — «я». Указательным пальцем коснуться левого и затем правого глаза: «видел»! Указать на пол — «здесь»! Потом взмахнуть полукруглыми руками вверх — это «танец». Наконец, чтобы передать последние два темпа сразу, надлежит нежно обрамить правою ладонью лицо, начиная со лба и кончая подбородком: «хорошенькая»! В заключении же — незабвенная инструкция! — провести правой рукою от плеча по ноге и бросить

плавно растянутый жест на пол, имитируя платье с длинным шлейфом. Дама детально описана со всеми тыкающими, круглящимися и скользящими жестами.

Но уже совершенно пифийственно передаются более сложные фразы. «Тебя здесь будут судить». Начать нужно с знакомого нам жеста: устремить руку с вытянутым указательным пальцем. Затем тыкнуть пальцем по направлению к полу. И в заключение сделать балансирование руками, изображая этим весы Фемиды. Чтобы понять такую пантомимную фразу, нужно располагать лексиконом, наподобие словаря, употребляемого при семафорных переговорах флажками во флоте. У матроса в правой руке — синий флаг, в левой — красный. Движения рук последовательны или одновременны. Описываются части дуг и целые дуги. Все это создает систему комбинаций для довольно обширного комплекса представлений. Все здесь условно и понятно, если есть лексикон. Так и в приведенной балетной фразе. Она окажется постижимой только для того, кто предварительно изучил соответственный словарь и, кроме того, владеет пониманием аллегорий. Когда-то аллегории были очень распространены. Фронтиспис любой книжки состоял из аллегорий. Любой комплимент даме галантного века покоился на поэтической аллегории. «Коса смерти», «Весы правосудия», «Стрелы амура» — так и мелькали в изображении и на словах. Существующая балетная пантомима есть наследие тех именно времен, и это видно даже из приведенной случайной детали, где платье женщины мыслится не иначе, как с длинным шлейфом. Но все это давно уже потеряло всякий смысл и значение. Вся семафорная мимика балета должна быть выброшена за борт современности, как уже никуда не годный и ничем не оправдываемый хлам и мусор.

Расстаемся с фразами. Посмотрим теперь отдельные балетные слова. Как демонстрируется слово «мать»? Руки перекрещиваются на груди с ладонями у плеч. Совершенный семафор! Кто тут поймет что-нибудь без лексикона? Возьмем слово «друг». Правая ладонь благожелательно и доверительно покоится в левой несколько трогательных секунд. Как представить балетным семафором птицу, бабочку, что-нибудь летающее? Необходимо помахивать перед собою вытянутыми ладонями. Пальцы непременно трепещут. Здесь жестикуляция из условно-семафорной переходит в чисто имитативную, примеры которой так многообразны и часто анекдотичны в самой жизни. Есть люди, прямо одержимые манией имитативной жестикуляции. В разговоре рука то и дело приходит на помощь слову. В чем, спрашивается, могла бы заключаться реформа этой части балета? Мы уже сказали, что семафорная сигнализация должна быть совершенно исключена и забыта. Она делает балет не только условно непонятным, но минутами и просто комичным, притом в такие моменты, когда вовсе не преследуется та или иная юмористическая цель. Содержание балета не держится на либретто, а в существенных своих чертах дано в музыке оркестра. Даже когда либретто написано таким человеком, как Теофиль Готье, оно все же постоянно отступает от поэтической сути классического танца. Знаменитые дуэты в «Эсме-

ральде», в «Баядерке», «Талисмане» («Бенгальская Роза»), в «Жизели» и «Лебедином Озере», конечно, требуют от артистов определенной мимики для выражения разнообразных чувств, для аккомпанимента глубоким патетическим положениям. Каждый артист должен в свое время пройти курс элементарной драматической экспрессии, которая растегнет его лицо, внесет в него жизнь и движение, научит переливаться в разных выражениях, из чувства в чувство. Артисту необходимо раскрыть свое лицо, обычно застывшее и неподвижное, или же, как у многих девушек, с напухшими губами, ничего решительно не выражающими. Но со всем этим приобретенным мимическим фондом артист окажется перед новой задачей.

Прежде всего он должен согласовать свою мимику с музыкой, с темпами танца и классическим port de bras отдельных фигур. Это задача формальная. По существу же артист обязан помнить следующее, и здесь мы возвращаемся к изложенной нами теории резервов. В балете выражаются не реальные переживания страстей, а тот резерв этих эмоций, который предшествует их проявлению или следует за ними. Это или рассветное предчувствие грядущей бури, или закатное о ней воспоминание. В балете нет ни поцелуев, ни объятий, никаких аттрибутов обладания. Есть только предвкушение его, устремление к нему в любовной тоске, сквозь горячее облако фантастики и эротики. Человек в своих страстях беспределен, и вдруг он получает нечто предельное. Остается сладостно-горький резерв, избыток настроений, который отбрасывает свой свет и свою тень на лицо человека. Здесь дана богатейшая гамма для выражения тончайших чувств. Пусть на сцене драматического театра реалистическая мимика Савиной и Стрепетовой празднует свои последние триумфы, с восторженными рукопожатиями и замирающими объятиями, со смертями и потрясающими рыданиями. От всего этого балетный артист должен иметь только первоначальный фонд, примитивную азбуку лица и жеста. Все остальное определят музыкальная и хореграфическая стихии. Пусть не только протанцуют, но и сыграют «Жизель» не по семафорному—и мы не узнаем этого балета. Даже Павлова дает тут не все, что требуется: в игре ее не мало элементов, контрабандно перекочевавших из реалистической драмы. В этом отношении Цукки дала пример таких вредных заимствований. Но в свете сказанного подобные ошибки были бы уже невозможны. В будущем героическом балете, согласованном с музыкой и супра-натуральным предметом хореграфической композиции, все будет отвечать задачам классического танца.

Что касается описанного выше пантомимного материала, то реформа его сведется к исключению всех смешных и условных нагромождений, с сохранением естественной изобразительной жестикуляции. Этот последний фонд, обусловленный отсутствием живой речи, останется и тогда, когда балет получит новое одухотворение в путях своей последовательной симфонизации.

VIS MEDICATRIX

лассический танец аполлиничен. Он весь проникнут апперцептивностью, и ни одна из его схем не строится из пестрых элементов чувственной жизни. Принципом классического танца, в отличие от танца бытового и характерного, является не прямое чувство, живое в своей мгновенной реальности, а чувство, опосредствованное интеллектом, им управляемое по законам логики. Все апперцептивно именно в том смысле, что ни одна схема танца не ускользает от контроля сознания, но каждая заключает в себе какой-нибудь одухотворенный резерв. В таком понимании классический танец и должен быть отнесен к царству Аполлона. Он органически противоположен всему дионисическому. Вакхические струи могут врываться в него только извне, секундными эпизодами, не разрушающими его единой цельности. Мы проследили на всех предшествующих страницах аполлиничность классического танца, от первых его проблесков до мельчайших его деталей, от живого стояния на пальцах до сложнейших и запутаннейших фигур современного балета. Повсюду он, минуя опьяняющие стихии и бредовые экзальтации первобытных инстинктов, выносится на прямую дорогу, свойственную всякому течению мысли. Но именно это и обусловливает полноту высшего ликования, где разум и воля играют подобающую им роль. Даже если вообразить характерные, жанровые, бытовые и исторические танцы исполняемыми с чрезвычайным совершенством, то мы все же будем видеть перед собою лишь сверканье самоцветных камней, рубинов, сапфиров, изумрудов, а не чистое сияние белоснежных бриллиантов. Таким бриллиантом является классический танец в балете. Цветные камни лишены спектральной игры. Они берут очарованием своего цвета и его глубиной. Бриллиант же играет всеми цветами солнечной радуги, заключая в себе пестроту всех тонов в преображении. Так в классическом искусстве каждое чувство, одушевляющее тот или иной вид исторического танца, предстает перед нами в чудесном резерве, т.-е. тоже в очищенном состоянии. Оно остриями своими проходит через резерв, освобождается в нем от всего наносного и случайного, и затем преломляется в классических фигурах, лишенных какой бы то ни было узкой и местной конкретности. Вот как рисуется нам аполлинический характер классического искусства

танца. Тут его эстетика и тут его санкция на все времена. Он не только апперцептивен в своем построении, логически закономерен в своем течении на сцене, но и морально благороден по своему идейному материалу. Психологический резерв делает его полновесно валютным по отношению ко всякому реальному движению, выражается ли оно трепетанием тела или же в каких-нибудь настроениях и порывах минуты.

Но классический танец не только апперцептивен и резервен, — он и целителен в глубочайшем смысле этого слова. Здесь он является частью того пэана, того живоносного и животворного ликования, которое исходит от Аполлона. Эсхил в своих трагедиях пользуется словом «пэан» для обозначения именно врачебно-целительных эффектов. «Будь пэаном от забот минуты»—принеси спасение и лечение от налетевшего несчастья,—читаем мы в «Агамемноне», в первых же всплесках великой трилогии. «Будь спасителен ныне и пэаионосителен, царь Аполлон», говорится в другом месте, в той же первой части «Орестейи». Лекарство именуется пэаничным в том же возвышенном смысле. Гимны своими светлыми бурями смывают с человека все, что отягчает его душу и тело. Вот лечебная сила пэана. В культуре классического танца черта эта выступает с особенной рельефностью. Уже хороший экзерцис, как я указывал на это выше, оздоровляет тело танцовщика, придавая ему крепость и гибкость, не свойственные человеку в обычном состоянии. Тело сокрушено и разломано в своем элементарном построении, но вновь собрано и гармонически связано в высшее единство. Это телесное единство в человеке, дышащее ритмом и музыкальною согласованностью, и создает какую то особенную внутреннюю атмосферу трудового настроения, в работе гибких мышц, несущих полноту здорового самоощущения. Иной мастер отходит от станка с сознанием глубокой удовлетворенности. Он что то развинтил, составил, приладил и свинтил. Мертвая погибшая вещь в его руках наполнилась смыслом и содержанием. И он чувствует себя творцом, посылающим в мир новую ценность. Такое чувство должно переполнить его ликованием. Трудовое ликование является именно тем ликованием, которое доступно лишь творческому духу. Человек что-то сделал, что-то сфабриковал, и душа его налилась весельем и радостью. То же самое происходит и с танцовщиком, вышедшим на улицу из экзерцисного зала, и притом в степени особенно высокой. Он не постороннюю какую-то вещь сломал и сложил, а сломал и сложил свой собственный телесный покров, перепаял его части, распределил и разместил по новому составляющие его элементы. Душа получила новые просветы и пути для проявления во внешнем мире скрытых в ней золотых фондов.

Аполлону свойственна еще одна черта, солнечная чистота и ясность его воздействия на мир. «Феб» и значит в переводе на русский язык: «чистый». Чистую воду греки называли водою из источника Феба. Кастальская вода в Дельфах, бьющая из расселины скалы, и была такой водой. И сейчас еще,

касаясь ее, видишь себя, как в чистом зеркале, и принимая ее во внутрь, чувствуешь себя в обладании беспыльной и ничем не замутненной жизненной влаги. Греки говорили о фебовых руках, может быть заимствуя этот образ из древне-египетской мифологии. В Египте солнечные лучи простирались по земле длинными руками, вносившими жар и свет в темную землю. Чистые ноги, чистые глаза, даже чистая спина—все это выражения, заимствованные нами из богатейшего лексикона аполлинической культуры. Апперцепция раздирает все завесы, сбрасывая с человека накипь грубой материальности и тем делая его сосудом универсальной какой то чистоты. Внутренние ликования его не только пропитаны апперцептивною волею, ведущею на горные высоты: это лежит в самом существе аполлинического искусства вообще. Они не только отсвечивают блеском скрытых внутри золотых фондов — эта черта аполлинического искусства обеспечивает за ним его моральное значение. Но ликования эти, несущие свет резервов, здоровое трудовое самочувствие, чисты и ясны в своем ровном и гармонически благотворном сиянии. При этом все в классическом танце, в этом лучшем из созданий аполлинического духа, является только творческою переработкою того, что дает нам природа в ее богатом и сложном составе. Природа изобилует лечебными силами. Она изгоняет меланхолию, уничтожает разные болезнетворные элементы, укрепляет и оживляет, молодит и освежает. Иногда она напояет нас неожиданными силами, источник которых ускользает от нашего анализа. Апперцепция только выискивает, выбирает и собирает в человеке скрытые аполлинические фонды естества. Всю пластическую реальность мира, мягкую, вязкую и растительно-леностную, она прожигает насквозь солнечными лучами и возносит, как дерево, к голубому небу. Новая структура, на своей возвышенной ступени, продолжает оставаться естественною в своей видимой художественной сверхъестественности. Величие классического танца и состоит в том, чтобы ковать ценности из видимых глазу простых реальностей мира. Вот простой шаг—деловой, суетливый или жадный, и вдруг из него получено хореграфическое pas, в котором погасли все импульсы и навождения минуты. Здесь быстрый поворот тела в движении уличного любопытства — там геометрический пируэт безжеланной и просветленной страсти с неподвижною осью, верною земле. Прыжки превратились в полеты, в экстатически прекрасный, гордый и свободный баллон. Во всем — естество плюс творческая магия, которая есть ничто иное, как перемещение и новое сочетание земных сил. И по всем созданиям классического танца течет целительная влага, тоже извлекаемая из естественных недр природы усилиями волевого духа. Искусственно разделяя мир на две противоположные стихии естественного и сверхъестественного, мы совершаем в сущности большую ошибку. Мы этим противопоставляем лицо мира его лику, тогда как в лике присутствуют все элементы лица, лишь в ином синтезе, их преображающем. Одну и ту же вещь можно показать в скудном комнатном освещении, в изменчивых полосах искус-

ственного озарения, и в ясном солнечном ореоле, который обнаружит всю ее сущность навсегда.

Всеми этими соображениями опрокидывается ходячий взгляд на танец, как на источник нездоровых возбуждений и раздражений. Если это может оказаться случайно справедливым по отношению к тому или иному жанровому или характерному танцу, от страстного испанского до грубо чувственного danse de ventre в каком нибудь Тунисе или Алжире, то к классическому танцу это не имеет уже никакого отношения. По существу своему он может только оздоровлять исполнителя и смотрящего. И если однако в течение веков существовал и отчасти существует взгляд на танцовщицу вообще, как на соблазнительницу, то это объясняется историческими условиями, в которые был поставлен танец, как одна из форм развлечения богатых людей. При этом сами артисты не только в прошлом, но и в настоящем, не понимали и не понимают разрабатываемого им искусства, его основ и задач. Конечно, мы имеем тут дело с одним из грубейших видов профанации. С расширением же круга людей, сознательно воспринимающих искусство балета, его реабилитация станет общепризнанною и обоснованною.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХОРЕГРАФИЧЕСКИЙ ТЕХНИКУМ

(„ШКОЛА РУССКОГО БАЛЕТА“)

омещаемое здесь приложение к «Книге Ликований» обнимает статут, програму и первые шаги деятельности руководимой мною Школы. Так как книга моя, в основе своей, имеет педагогический характер, то я счел не бесполезным представить в ней разные подробности нового дела, возникшего в больших реформационных целях и не имеющего никакого опыта в прошлом балетной сцены. Здесь каждая черточка казалась мне дорогой. Я уделил место даже критическому разбору совершенно юных ученических танцев, происходивших в показательных спектаклях. Дальнейшие публичные выступления детей Школы описываются мною довольно обстоятельно и критически в особом труде («Хореграфическая Эстрада»), который я предполагаю издавать если не периодически, то время от времени. Начало этого труда я даю здесь. В изложении читатель найдет и подробный, совершенно откровенный отчет об успехах учеников, проявленных ими на весеннем испытании 1924 года. Я даю его в книге in extenso, имея в виду, что в нем содержатся многочисленные указания, не лишенные интереса и значения в обще-педагогическом смысле. Надо искать и искать. Все дается постепенно, шаг за шагом, и иногда ничего не может быть благотворнее ошибки, сознанной и исправленной.

ПОЛОЖЕНИЕ

О ГОСУДАРСТВЕННОМ ХОРЕГРАФИЧЕСКОМ ТЕХНИКУМЕ («ШКОЛА РУССКОГО БАЛЕТА»)

I. ОБЩАЯ ЧАСТЬ

1. Государственный Хореграфический Техникум есть среднее художественно-профессиональное учебное заведение [1]), имеющее целью подготовку квалифицированных работников по хореграфии, артистов-танцовщиков, балетмейстеров, а равно и педагогов этой специальности.
2. Государственный Хореграфический Техникум существует на основаиии настоящего статута и положения о техникумах, декретированного Наркомпросом.
3. Государственный Хореграфический Техникум имеет три отделения по роду хореграфического искусства: 1) танцы классические, 2) танцы народно-характерные и 3) танцы жанрово-исторические.
4. Хореграфический Техникум в целом распадается на три части: школа, собственно техникум и курсы. Обучение в школе занимает четыре года и дает знание классического и характерного танцев и их основных элементах. Возвышаясь над школою, Техикум, в свою очередь, обнимает четыре года обучения: первые два года завершают школьное обучение. Экзерцис классический и характерный усвоены во всех направлениях. Два последних года посвящены усовершенствованию приобретеняых познаний во всех областях балетного искусства.
5. Восемь лет обучения в Школе и в Техникуме должны дать в результате законченное хореграфическое образование. Прошедшие восьмилетнее обучение должны оказаться подготовленными к артистической деятельности на всех государственных сценах, включая академические.
6. Курсы обнимают четыре года обучения. На курсах преподаются все те же танцы, которые изучаются в Школе и в Техникуме, по общей программе, с применением установленных методов. Обучение имеет в виду выработку не столько артистов сцены, сколько педагогов по хореграфии.

II. УЧЕБНАЯ ЧАСТЬ

7. Учебная работа в государственном Хореграфическом Техникуме производится по планам и программам, установленным Педагогическим Советом Техяикума и утвержденым Губпрофобром и Главпрофобром.

[1]) Обращение Техникума в высшее заведение, в Академию Танца, как в Париже, дело ближайшего будущего.

8. Учащиеся, прошедшие курс Школы и Техникума, получают соответствующие свидетельства и доступ к конкурсному испытанию на сцену академического балета.
9. Учащиеся, окончившие хореграфические курсы, получают свидетельства и права на преподавание хореграфических наук — частное и публичное.
10. В Техникуме и на курсах проходятся, кроме хореграфических наук, примыкающие к ним высшие специальные дисциплины, как то: теория классического танца, художественная анатомия, био-механика, история пластических искусств, эстетика театрального костюма, история балета, история греческого театра.
11. В Школе, Техникуме и на Курсах преподаются предметы музыкального образования: рояль, скрипка, вокально-музыкальный экзерцис и хоровое пение.
12. По сценической практике преподаются основы грима, общего и балетного, курс классической поддержки, мимика общая и балетная.
13. При Техникуме, в двух последних классах, именуемых классами усовершенствования имеется семинарий по компонированию балетных постановок, с участием педагогов и учащихся.
14. В Школу принимаются дети от 9 до 12 лет.
15. На Курсы принимаются юноши и девушки от 14 до 25 лет.
16. По мере выяснения художественной индивидуальности учащихся и в зависимости от проявленных ими способностей, они могут быть переводимы с Курсов в Техникум и из Техникума на Курсы. Таким образом в составе учащихся выделятся две группы — одна артистическая и другая — педагогическая.
17. Прием учащихся в Школу, Техникум и на Курсы производится на основании правил и постановлений, утвержденных Губпрофобром и Главпрофобром, причем четырехгодичная школа, обрисованная в предыдущих пунктах, приравнивается к низшим профессиональным школам.
18. Государственный Хореграфический Техникум имеет для осуществления своих задач следующие учебно-воспитательные органы:
    а) Музей — художественный, хореграфический и костюмно-бытовой
    б) Кабинет художественной анатомии и биомеханики
    в) Кабинет музыкальный
    г) Учебно-показательную сцену, которая имеет своею задачею, с одной стороны, служить целям высшего обучения, с другой же стороны — служить источником необходимых средств для поддержания Техникума.

III. СРЕДСТВА.

19. Средства государственного Хореграфического Техникума составляют суммы:
    а) получаемые из госсредств по смете Н. К. П.
    б) получаемые из средств Губисполкома по смете Губоно,
    в) получаемые от собственных доходов: платы за обучение и эксплуатации учебно-показательной сцены.

IV. ПРАВА.

20. Государственный Хореграфический Техникум есть юридическое лицо со всеми правами такового, установленными узаконениями С. С. С. Р.
21. Государственный Хореграфический Техникум имеет печать с изображением государственного герба и соответственным наименованием, согласно настоящему положению.

V. УПРАВЛЕНИЕ.

22. Техникум находится в непосредственном ведении Ленинградского Губотдела Народного Образования.
23. На Заведующего Техникумом возлагается, за его полной ответственностью, общее руководство всей учебной и административно-хозяйственной жизнью заведения, в частности:
    а) контроль над работой педагогического и административно-хозяйственного персонала Техникума.
    б) Председательствование в советах Техникума.
    в) Представление на утверждение в Губпрофобр кандидатов на должность помощника Заведующего, предподавателей и административного персонала.
    г) Распоряжение финансовыми средствами Техникума в порядке существующих правил и в пределах установленных смет.
24. О каждой перемене в административном и педагогическом персонале доводится до сведения Губпрофобра для подлежащего утверждения.
25. Заведующий и его помощник, с одним выбранным из состава преподавателей Техникума лицом, составляют Президиум. На заседания Президиума, по мере надобности, приглашаются и другие лица педагогического и административного персонала Техникума.
26. Президиум Техникума является совещательным органом при Заведующем Техникумом.
27. Обсуждению Президиума подлежат: 1) средства Техникума, 2) расходование сумм по содержанию Техникума, 3) рассмотрение смет и отчетов по всем статьям содержания Техникума, 4) все текущие учебные и административно-хозяйственные дела Техникума. Все протоколы Заседания Президиума отсылаются в копиях незамедлительно в Ленинградпрофобр.

VI. СОВЕТ.

28. В состав Совета Техникума входят:
    а) Заведующий Техникумом на правах председателя Совета.
    б) Помощник Заведующего.
    в) Преподаватели, руководители практических занятий и ассистенты Техникума.
    г) Врач Техникума.
    д) Представители учащихся, по одному от Техникума и от Курсов.
    е) Представитель от служащих по административно-хозяйственной части.
    ж) Представитель Ленинградпрофобра.
29. Совет избирает из своей среды, сроком на один год, секретаря Совета.
30. Решению Совета подлежат все дела, относящиеся к учебной части, а также:
    а) Избрание ревизионной комиссии в составе трех членов Совета для проверки денежной и материальной отчетности учебного заведения.
    б) Избрание представителей от Совета Техникума на различного рода собрания, съезды и т. п.
31. Совет собирается Председателем по его усмотрению или по предложению Ленинградпрофобра, а равно по письменному заявлению не менее $1/4$ части членов Совета, с указанием вопросов, предлагаемых к обсуждению.
32. Копии постановлений Совета представляются в Ленинградпрофобр или Главпрофобр по принадлежности.

VII. ШТАТЫ

33. Штаты и росписание должностей государственного Хореграфического Техникума по представлению Заведующего Техникумом подлежат рассмотрению и утверждению Ленинградпрофобра.

VIII. ИНТЕРНАТ

34. Интернат имеет задачею дать воспитание способным ученикам и ученицам, лишенным домашнего крова или средств. Он существует частью на средства, отпускаемые правительством, частью же на доходы от эксплуатации учебно-показательной сцены.



Я выработал подробную программу учебных занятий в Школе Русского Балета, частью на основании сделанных мною личных наблюдений в экзерцисном зале, частью же, пользуясь черновыми материалами дошедших до меня педагогических предположений особой Комиссии, в состав которой много лет тому назад входили разные компетентные лица. Из последних я назову имена Писнячевского, Гердта, Куличевской, Н. Г. Легата и С. Г. Легата, Сергеева и Фокина. Насколько мне известно, предположения Комиссии не были развиты до конца. Во всяком случае передо мною имелись данные, при всей их ценности, отрывочные, не систематические, а также не во всем и не всегда достигшие точной формулировки. Кроме технической номенклатуры, здесь нет никаких общих руководящих указаний, изложенных сколько нибудь прагматически. В этом отношении все нижеизложенное является продуктом собственных моих многолетних изысканий в этой области и записей, сохранившихся в моих многочисленных дневниках.

Программу я разделил на шесть лет, сообразно с установленным мною порядком обучения классическому танцу в Школе Русского Балета.

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

ПЕРВЫЙ ГОД



лассический экзерцис начинается с работы у станка. У станка ученики проходят определенный цикл упражнений, преследующих две основные задачи первоначального обучения. Эти задачи должны быть выставлены вперед отчетливо и ясно. Во первых собранное в клубок тело должно открываться и, во вторых, оно должно развертываться. Два понятия раскрытия и развертывания легко внушить и детям самого младшего возраста путем элементарных демонстраций. «Откройте» — это одно выражение, «разверните» — другое. С самого начала педагог входит в область важнейших, существеннейших различений.

Работа у станка идет в определенной постепенности. Я держусь установленной веками градации, не пытаясь внести по этому пункту никаких изменений, о которых я говорю в тексте книги. Сначала установка ног на пяти позициях, полу-сгибания и глубокие сгибания на всех этих позициях. Это первый аккорд работы, причем plié является общим началом, проникающим структуру будущих классических движений. Тело дано в определенном состоянии и приучается к пружинной эластичности. Plié надо развивать с неуклонною, неослабевающею энергиею и последовательностью в течение всего годичного сезона. Ребенок должен почувствовать в себе пружину, если даже и не самого себя этою пружиною. И затем начинается процесс раскрывания и развертывания тела, при параллельной работе указанной пружины. Делается в первую очередь простой батман tendu, вытянутый батман, крестом, с первой позиции на вторую, с пятой позиции на вторую. Это примитивное раскрытие, производимое весьма легко. Детский организм сам чувствует нарастание в нем скрытых возможностей и сил. В процессе работы обозначается подъем, и пальцы постепенно научаются вытягиваться до своих кончиков, принимать индивидуальное участие в пластическом труде. Батман tendu сейчас же сменяется половинным и полным rond de jambe на полу. Rond de jambe является уже не раскрытием, а развертыванием тела в плоскости пола. В дальнейшем оба эти начала будут в постоянном переплетении и чередовании. Создается какая то ритмическая карусель, упражняющая тело ребенка в двух основных направлениях.

Вслед за примитивными батманами и rond de jambe намечается новая эволюция обоих принципов, но уже на высоте, в воздухе. Делается большой прямой батман и развернутый, сменяемые большим вращением ноги, в установившейся последовательности. Батман développé исполняется у станка с величайшею осторожностью и внедряется в тело с постепенностью, чтобы дать главному нерву будущего танца укрепиться в нем и обрисоваться с органическою закономерностью. Самая возможность батмана développé, в этой стадии классного обучения, не подлежит сомнению: она уже подготовлена воздушным rond de jambe, который представляет собою ничто иное, как круговое développé. Не следует только забывать, что développé необходимо практиковать у станка после этого воздушного rond de jambe, имея именно в виду планомерную подготовку и культуру развернутого батмана. Последующими движениями явятся средний батман, батман fondu и petit battement. Опять таки та-же карусель основных принципов раскрывания и развертывания, с новыми и значительными художественно-пластическими деталями. В среднем батмане, soutenu, нога учащегося привыкает к острой выправке на невысоком уровне от пола. В батмане fondu — к мелко растительному выниманию, сопровождаемому гармоническим сжиманием пружины plié. Petit battement является предварением будущих ударных заносок. К концу года педагог вводит последовательно три движения у палки: маленькую перемену ног, ассамблей и глиссад-скачек: прыжок и скользящий темп растительной пластики в доступных элементарных формах.

По окончании этой части классного экзерциса начинается работа на середине зала, без поддержки станков. Практика Мариуса Петипа и Иогансона установила в этом отношении следующий порядок. Прежде всего семь позиций рук, проходимых опять таки с величайшею тщательностью. Потом те же позиции сочетаются с соответствующими движениями корпуса, называемыми cambré. Cambré дает мягкость и гибкость верхней части тела, приучая ее к свертыванию и развертыванию. Дальше идут повторения экзерцисного материала, усвоенного у палки в новых условиях классной работы, с прибавлением всех пяти позиций на полу-пальцах. Полу-пальцы являются новым существенным элементом обучения, подготовляющим дальнейшую, все более и более решительную вертикальную выправку тела. Прибавляется затем техника маленького купэ. Этим вносится в тело принцип координации движений и согласованности мышц. Выработаны полезные рефлексы, ноги отвечают друг другу легко и безошибочно, и к концу года тело ребенка приобретает уже заметную гармоничность. Оно превращается в музыкально-пластический ящик с определенной компактной конструкцией. Хаос побежден, в организм внесена художественная дисциплина.

Детям первого года обучения должны быть даны следующие начальные понятия классического экзерциса. Прежде всего разделение всех движений на растительные и животно-человеческие, т. е. производимые без перемены

места на полу или с переменою. Растительны plié, батманы всех видов, прямые и волнистые, вращения ног на полу и в воздухе. Затем прыжки и скачки, сопровождаемые отделением от земли и переменою места на полу, относятся к области животно-человеческих движений. Второе понятие, усваиваемое детьми в самом начале обучения, — это выворотность. Надо детям показать, что внутренняя поверхность ноги — широкая, мускулистая и нервная, — есть ее лицо. Ноги должны танцовать лицом к публике, а не своею сухокостною спиною. Процесс получения выворотности должен быть показан наглядно, на примере прямо стоящих носками вперед ног. Постепенно раскрываясь путем вращения вокруг своей оси, они становятся выворотными. Дети должны при этом случае запомнить, что процесс вывертывания ноги, как и всякое вращение вокруг оси, имеет два названия: одно — французское: фуэте, другое итальянское: контрпосто. Наконец, третье основное понятие: croisée и effacée. Когда тело стоит в третьей, четвертой и пятой позициях, мы имеем форму croisée. Croisée означает скрещенность, собранность в клубок, вобранность в себя и сомкнутость Effacée же обозначает развязку croisée, освобожденность и раскрытость. Изученные детьми прыжковые и скачковые движения, равно как и глиссады, кончаются положенем ног на croisée. Надо дать почувствовать детям все значение потенциального и двигательного принципа на простейших примерах из окружающей жизни, которые сделают понятным и танцовальное croisée.

Упомянутое выше стояние на полу-пальцах предоставляется всецело такту и опытности педагога, на этой ранней ступени хореграфического воспитания. Стояние на полу-пальцах есть первое проявление духовного элемента в классическом экзерцисе, и хотя речь идет еще о полу-пальцах, тем не менее эта форма подъема для некоторых детей может оказаться в течение первого года обучения преждевременною. Но вообще говоря, все три категории танца — растительного, животно-человеческого и духовного — должны быть представлены на этой стадии обучения хотя бы и в слабом намеке.

ПЕРВЫЙ ГОД

У ПАЛКИ

1. Пять позиций ног.
2. Полу plié и полное plié, полу-приседание и полное приседание на всех позициях, с опусканиями и взмахами рук.
3. Батман tendu, вытянутый батман.
    a) à la croix, крестом.
    b) с первой позиции на вторую.
    c) с пятой позиции на вторую.
4. Demi-rond de jambe, полу-вращение ноги на полу, en dehors и en dedans.
5. Rond de jambe, en dehors и en dedans, полное вращение ноги на полу во-вне и во внутрь.
6. Grand battement, большой батман, простой и развернутый—вперед, назад и вбок, на средней высоте.
7. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе, en dehors и en dedans.
8. Battement moyen, средний батман, называемый также батман soutenu, опорный батман.
9. Батман fondu, мягко-тающий батман—числом не больше 12.
10. Petit battement, маленький батман по перехвату.

К КОНЦУ ГОДА

11. Petit changement, маленькая перемена ног.
12. Ассамблей.
13. Глиссад.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

1. Семь позиций рук.
2. Позиции рук, согласованные с движениями корпуса: техника cambré, техника изогнутости.

3. Повторение экзерцисного материала у палки.

a) Пять позиций с половинным plié и полным.

b) Battement tendu, вытянутый батман, простой и à la croix, крестом.

c) Rond de jambe, вращение ноги на полу, простое и soutenu - опорное, en dehors и en dedans.

d) Большой батман, простой и развернутый—développé, вперед, назад и вбок, на средней высоте.

К КОНЦУ ГОДА

4. Маленькое купэ, маленький сдвиг, переходный темп для прыжка.
5. Petit changement, маленькая перемена ног.
6. Ассамблей.
7. Глиссад.

ВТОРОЙ ГОД

абота этого года начинается с повторения упражнений прошлого года, обогащенных многочисленными вариантами. У самой палки дети приучаются к экзерцисным фигурам, представляющим сравнительную сложность. Прежде всего проходится культура больших батманов. Брошенный в воздухе батман (battement jeté) приучает к быстроте движений, при устойчивости спины и таза. Большой развернутый батман на медленном темпе, дает навык в выдерживаиии растительного мотива, образующего суть этого движения. Эти большие батманы делаются во всех направлениях. На втором году обучения дисциплинированная нога может уже более безупречно и остро передавать рисунок батмана soutenu, прямого и en tournant. Тазобедренные мышцы уже укреплены, и temps de cuisse, ритмические сокращения верхних частей тела, развивается в свободном рисунке. Наконец, ударный батман по перехвату, petit battement, ставший привычным с первого года в медленном темпе, производится теперь уже гораздо быстрее, напоминая о предстоящих заносках. Заключительным мотивом упражнений этого года у палки является стояние на полу-пальцах, во всех позициях, во всех возможных фигурах, échappé, petit battement, changement de pied и др. Пользование полу-пальцами в этом периоде получает особенную важность, в отличие от первого года обучения, где оно является только эвентуальным и притом лишь в самой первоначальной степени. На этот раз подготовка к решительной вертикальности уже крайне иеобходима. Вообще весь экзерцис у палки, то раскрывающий, то развертывающий тело, вся эта карусель двух основных принципов танца, имеет ярко выраженный растительный характер, причем одни фигуры развиваются плавно, а другие в линиях ломаных, зыбких и нежно-трепетных. Но возрастающий при этом элемент духовности должен находить свое выражение в первоиачальных скромных формах. Педагог постепенио приучает детей искать средств для передачи мотивов одушевления и внутреннего ликования. Сделает учащийся какой-нибудь растительный темп, который естествеино переходил бы тут же в другой мягким, быстрым переливом. А педагог требует, если фигура произведена в воздухе, задержать и укрепить ее тут же напряжением волевого меха-

низма. Стояние на полу-пальцах, с выпрямленным в струнку телом, представляет величайшую трудность. Но преодоление именно такой трудности и составляет задачу этого момента обучения. Здесь делается настоящее крестное испытание апперцептивных сил молодого существа, воля которого вызывается к постоянной, поминутной и неуклонной деятельности. Педагоги старого типа проходят этот момент классного экзерциса без забот и внимания. А между тем это узел, в котором растительные, животно-человеческие и духовные импульсы связаны между собой в простом движении, столь мало значащем на взгляд.

От палки ученики переходят на середину зала. Тут впервые, с возможною отчетливостью, весь экзерцис должен быть разбит на три части, в которых естественно наростает и усложняется техника классического танца. Сначала повторение тех же упражнений, которые были пройдены в прошлом году. Но повторению этому предшествуют семь позиций рук, вырабатываемых и усовершаемых с такою же настойчивостью, как и позиции ног. В этих семи позициях все port de bras, сопутствующее танцу. Обыкновенно это слабая сторона балетного воспитания. Но школа должна дать в этом направлении весь необходимый фонд для будущего согласования частей тела между собою в классическом искусстве. Именно во втором году, на середине зала, кладется фундамент гармонизации или—точнее сказать—координации в телодвижениях танцовщика, в том сложном cambré, без которого не обходится ни одна фигура. Затем в эту первую часть экзерциса на середине зала вводится несколько новых pas из мира глиссадных движений: temps lié, гирлянда позиций, соединенных между собою последовательным приседанием, chassé—темп жанрового танца, в стилизованно классической обработке, чтобы развить музыкальную пленительность в изысканно грациозных движениях. Темпы купэ, затронутые в первом году, находят здесь свое дальнейшее развитие, в качестве рычага, связующего между собою отдельные части танца. По окончании этого отдела экзерциса ученики переходят во второй отдел, называемый adagio. Тут, с последовательностью цветения, фигуры телесного развертывания вызываются к жизни и изучаются с необходимою постепенностью. Педагогу здесь надлежит, хотя бы и в самых общих выражениях, разъяснить учащимся значение adagio в классической хореграфии, как центральной части, и притом монументальной, в будущем балете. Батман développé, в аттитюде на croisée и на effacée, равно как и высокие rond de jambe, получат в этой части экзерциса должную нюансировку и обусловят правильное вынимание ноги. Курантам можно дать большой ход, сообразуясь с развитием в учащихся шага ноги.

Наконец, экзерцис на середине зала переходит в последнюю, третью свою часть, называемую аллегро. Дети должны быть обучены в этом этапе темпам умеренной элевации. Прежде всего им необходимо объяснить различие между скачком и прыжком, с применением наглядных примеров, взятых из окружающей жизни. Педагог разъясняет классу, каким образом уличный прыжок и скачок

превращаются в фигуры сценического полета. Хотя объяснение элевации и баллона представляет величайшую трудность, но все же первоосновные мотивы эти должны быть даны в популярнейших формулировках. К темам души дети отзывчивее, чем это принято думать, а в применении к прыжкам и скачкам, тут же делаемым, даже и сложные понятия хореграфии становятся вполне доступными. Если сказать учащемуся одиннадцатилетнего и даже двенадцатилетнего возраста, что каждому прыжку должен предшествовать некоторый прыжок души, что вообще душа летает, как птичка, вместе с телом, то не будет такого ребенка, который не понял бы этого с восхищением. Мариус Петипа особенно советовал, именно под конец второго года, упражнять тело в сложных développé для будущего дуэта и рудиментарных началах полета для всевозможных сценических аллегро, которыми разрешается всякое adagio. Дети постепенно входят в темпы adagio и темпы аллегро, приучаясь к решительному развертыванию с одной стороны и героическим воздушным ликованиям с другой стороны. Такие фигуры, как pas de basque, являющееся сочетанием разных мотивов танца, как pas ballonné, в котором для взлета дано инициативное купэ по полу, как temps levé, приучающее ко всякому скачку, входя в постоянный оборот детских упражнений, содействуют развитию в учащихся настоящего художественного инстинкта. Всяческие прыжки вперед, тоже сочетаемые с купэ, ассамблеи и воздушные разводы ног, называемые échappé, помогают все большему и большему укоренению принципов элевации и баллона на правильных основаниях.

Вообще первые два года классного обучения являются годами пеленания, первоначальной формировки тела, и в этом отношении столь же важны и столь же фатальны, как и моменты постановки голоса у певцов и рук у музыкантов. Всякая ошибка, всякое упущение в этот период сказываются тяжкими последствиями в будущем, часто абсолютно неустранимыми. Плохо спеленутый ребенок остается дурно сложенным навсегда.

ВТОРОЙ ГОД

У ПАЛКИ

1. Пять позиций ног.
2. Приседание половинное и полное.
3. Батман tendu, вытянутый батман: крестом, с первой позиции на вторую, с пятой позиции на вторую.
4. Demi-rond de jambe, половинное вращение ноги.
5. Demi-rond de jambe soutenu, половинное вращение ноги — опорное.
6. Rond de jambe, вращение ноги на полу.
7. Rond de jambe soutenu, вращение ноги на полу — опорное.
8. Большой батман простой — вперед, вбок и назад.
9. Большой батман развернутый, développé — вперед, вбок и назад.
10. Батман frappé — бьющий батман.
11. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе, en dedans и en dehors, во внутрь и во вне.
12. Батман soutenu, средний батман, опорный батман.
13. Батман fondu, тающий батман.
14. Petit battement,—маленький батман по перехвату.
15. Relevé на полу-пальцы во всех позициях: стояние на полу-пальцах.
16. Развернутый батман, développé — вперед, вбок и назад, с выдержкою ноги в воздухе.
17. Petit changement, маленькая перемена ног.
18. Глиссад.
19. Ассамблей.



НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

1. Семь позиций рук.
2. Cambré и согласованное с ним движение рук, port de bras.
3. Пять позиций ног на demi-plié, на полу-приседании.
4. Батман tendu — вытянутый батман: крестом, с первой позиции на вторую, с пятой позиции на вторую.

5. Demi-rond de jambe на полу, полувращение ноги на полу.
6. Demi-rond de jambe soutenu, половинное вращение ноги на полу — опорное.
7. Rond de jambe, вращение ноги на полу.
8. Rond de jambe soutenu, вращение ноги на полу — опорное,
9. Большой батман jeté — крестом.
10. Глиссад.
11. Temps lié — темп связи.
12. Chassé — скользящая погоня.

ADAGIO

13. Батман développé крестом.
14. Батман fondu, тающий батман.
15. Батман développé, развернутый батман, в аттитюде и в арабеске, на croisée и на effacée.
16. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе, en dehors и en dedans — rond de jambe développé, во вне и во внутрь.
17. Куранты.

АЛЛЕГРО

18. Petit battement sur le cou de pied, маленький батман по перехвату.
19. Pas de bourrée.
20. Petit changement, маленькая перемена ног.
21. Купэ.
22. Jeté — прыжок.
23. Ассамблей.
24. Echappé.
25. Pas de basque.
26. Pas ballonné.
27. Temps levé — темп взлета.

ТРЕТИЙ ГОД



Те же упражнения, что в первые два года — у палки. Все по возможности сначала делается просто, на полной ступне, а затем на полу-пальцах, за исключением больших брошенных и развернутых батманов. Все имеет в виду вертикальную выправку тела, укрепление спины, правильную и сильную посадку головы. Но сразу же вносится новый элемент: флик-флак. В высшей степени важно приучить детей к пониманию этого движения во всех его вариантах, ибо оно является подготовительною ступенью к сложному фуэтированию. Если сделать взмах руки вверх и потом сверху вниз произвести вращательное движение кистью, мы и получим скарроновский флик-флак, ударно бичевую фигуру, хлоп-хлоп, шарк-плеск в воздухе. Соответствующее по роду движение ноги на полу тоже называется флик-флак. Этот флик-флак может быть исполнен посредством простого changement или же с круговым поворотом. Нога как бы рисует острый угол вершиною вверх. Флик-флак развивает блеск и оживленность в поворотных моментах танца, энергическое брио, без котораго отдельные фигуры, как речь без интонации и акцента, оказались бы монотонными. В исполнение вносятся шик и размах ноги на полу. Какая то молодцоватость и бодрая мажорная нота чувствуется в этом хореграфическом приеме. Следует показать, что флик-флак делается сплошь и рядом и без элемента контрпосто, без вращательного около оси движения, двумя прямыми линиями вверх и вниз, образующими острый угол. Таково changement de pied. Это легкий флик-флак, с прилипанием к полу и отрыванием от него, которым педагог часто заканчивает свой часовой класс.

Большие батманы самых различных типов, качелевидные (balançoire), в разных позициях, прямые и волнистые, составляют настоящую тему раскрывания и развертывания этого курса упражнений у палки. Все направлено к тому, чтобы по возможности освободить в теле растительные формы движения в их чистом, раскрепощенном рисунке. В этой фазе инструментик детского тела послушно пластичен, извилист и поворотлив в высшей мере. Позвонковые кости упруги, хрящи еще не сдавлены. Нет такой частицы в теле, которая не жила бы, при желании, своей индивидуальной жизнью в значительной доле,

в то же время сохраняя чуткую способность к координации. Пальцы разболтались экспрессивно, кисть одухотворилась — она открывается зрителю то ладонью — лицом (en dehors), то пястной спиной (en dedans). Шея в лебединой игре склонений и мягких поворотов. Плечи опущены. Спина в прямом, упругом апломбе. Талия и ноги вибрируют в легкой непринужденности. Вот и весь растительный фонд, получивший освобождение. И этот то капитал растительности необходимо поднять на высшую ступень, придав ему выразительную остроту. Абсолютная вертикальность, создаваемая стоянием на пальцах, делается преимущественно заботою этого года обучения.

Тут нужна величайшая постепенность. Сначала даются только позиции на пальцах. Пальцы приучаются к остроте касания пола, едва задеваемаго в одной точке. Последовательно тело осваивается с высшей степенью своего выпрямления, как с выражением завершенной биологической эволюции, от человекообразного примата до человека созидательного и мудро-волевого. В растительном материале детский инструментик извлекал из своих недр все нежное, все душистое, все свойственное зыбкой флоре. Тут же в процессе героизирования тела экзерцис становится орудием преображения пластики. Растительные и животночеловеческие проблемы связываются между собою в высший классический синтез. В этом моменте своего хореграфического воспитания ученик становится монадою духа, правда, еще очень юного и наивного. Три года впрочем систематической работы в одном и том же направлении, над шлифовкою тела, мышц, над развитием апперцепции, дают серьезный этап на пути возрастания духа. Тут слагаются и завиваются тончайшие элементики будущих художественно-артистических дерзновений. На третьем году обучения опытный глаз педагога начинает уже различать первые проблески хореграфической талантливости в своих учениках и ученицах и сообразно с этим направлять их дальнейшее совершенствование в классе. На пальцах делается échappé у палки — быстрый развод ног на вторую позицию, небольшие скачки — сисоли, мелкие элементарные pas de bourrée — красивые охотничьи фигуры, популярные в арсенале классического танца. Все тут зависит от усмотрения и прозорливости руководящего классом педагога.

Затем экзерцис на середине зала. Само собою ясно, что на первом плане — повторение материала предыдущих годов обучения, с возможными и необходимыми вариантами. Темпы монументального adagio должны быть представлены в расширенном объеме. Батман dévеloppé, пластический примитив в балетном искусстве, с волнистыми и фуэтирующими разворотами, играет тут важнейшую роль. В этом возрасте детский организм начинает уже созревать. При хореграфических упражнениях процесс формировки тела чрезвычайно ускоряется. Перед нами уже не дитя, не бутон, а раскрывающийся цветок. Развернутый батман делается вперед, вбок, назад, с секундным замиранием вытянутой ноги на высоте. Большие батманы могут переходить в большие

вращения ноги того же типа, с зыбко-ломким рисунком исполнения. Мариус Петипа называл эти вращения ног: rond de jambe développé. Такое rond de jambe developpé, в свою очередь, легко переливается в соответствующий развернутый батман.

Пройдя adagio, педагог начинает развертывать материал экзерцисного аллегро. Он приступает к культивированию скачков-сисолей, без поддержки, но в осторожных градациях. Проходятся дальше всевозможные виды pas de bourrée, вперед, вбок и назад, бег на пальцах, в длину и ширину зала, с окончанием на jeté или на ассамблей. Наконец, усваиваются разные фигуры хореграфического аллегро, тератерного и элевационного, столь часто встречающиеся в балете, как, например, emboité—прямоличное и круговоротное, pas de basque,—круговоротное, pas de chat и разные другие фигуры. Так как при emboité ноги выкидываются одна вслед за другой, на croisée, то и фигуру эту можно назвать «стопа в стопу». Pas de basque уже элементарно изучен во втором году классного экзѐрциса—здесь же он дается с трудным воздушным поворотом, для подготовки к свободным, легким, кругополетным движениям в будущем. Наконец, в заключение, учащиеся, без поддержки, проходят на пальцах те-же движения, которые они прошли у станка. Иные движения делаются с маленькой элевацией, другие реалистически на полу. Но ходьба на пальцах по классу составляет предмет особенно тщательных и дисциплинированных упражнений, с прямою спиною, с мягко и умеренно выгнутым подъемом, с разнообразною и красивою жестикуляциею рук, с темпераментным оживлением в глазах. На исходе третьего года педагог начинает владеть в лице своего ученика уже настоящей скрипкой.

В первом году мы имеем только-что вышедший из мастерской природы инструментик. Он еще груб, неотесан, не послушен и мало звучен. Работать приходится над всем его составом до последнего винтика. На втором году обучения инструментик, обтянутый струнами, становится уже музыкальным. Слышны первые аккорды детского ликования. На иных нотах тельце крепнет и голосится уже с некоторой звонкостью, а на других еще полно косности и полумертвых сопротивлений. Ликование эпизодично. На третьем же году инструментик, прошедший довольно большой предварительный искус, становится настоящей скрипкой. На этой стадии обучения ликование достигает уже некоторой цельности, сохраняя однако характер весенней, мало активной, мягкой и нежной пасторали.

ТРЕТИЙ ГОД

У ПАЛКИ

1. Пять позиций ног.
2. Приседание — половинное и полное.
3. Батман tendu, вытянутый батман: а) à la croix — крестом, в) с первой позиции на вторую, с) с пятой позиции на вторую.
4. Demi-rond de jambe, половинное вращение ноги на полу.
5. Demi-rond de jambe soutenu, половинное вращение ноги на полу — опорное.
6. Rond de jambe, вращение ноги на полу.
7. Rond de jambe soutenu, опорное вращение ноги на полу.
8. Большой батман простой, вперед, вбок и назад.
9. Большой батман развернутый, développé.
10. Батман frappé, бьющий батман.
11. Rond de jambe en l'air, en dedans и en dehors, вращение ноги в воздухе, во внутрь и во вне.
12. Батман soutenu, средний батман, опорный.
13. Ассамблей soutenu, опорный ассамблей.
14. Батман fondu, тающий батман.
15. Petit battement sur le cou de pied, маленький батман по перехвату.
16. Relevé на полу-пальцы во всех позициях.
17. Те же все упражнения, по возможности на полу-пальцах, за исключением больших фигур в воздухе.
18. Батман développé, развернутый батман, с выдержкою ноги в воздухе — вперед, вбок и назад.
19. Petit changement, маленькая перемена ног, флик-флак.
20. Глиссад.
21. Ассамблей.
22. Все пять позиций ног на пальцах.
23. Echappé на пальцах.
24. Pas de bourrée на пальцах.
25. Пятая позиция на пальцах (sussou) в движении скачка-субресо.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

1. Семь позиций рук.
2. Cambré и port de bras. Изгибание спины и корпуса, сопровождаемое параллельною игрою рук — port de bras.
3. Позиции ног на полном и половинном приседании.
4. Батман tendu, вытянутый батман, в разных направлениях.
5. Rond de jambe, вращение ноги половинное, полное и sontenu-опорное.
6. Большой батман jeté.
7. Глиссад.
8. Temps lié — соединительный темп.
9. Chassé.

ADAGIO

10. Développé, развернутый батман, вперед, вбок и назад.
11. Батман fondu, с полу-прыжком, тающий батман.
12. Батман développé, развернутый батман, на croisée и на effacée.
13. Батман développé, вперед, вбок и назад, с выдержкою ноги в воздухе.
14. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе en dehors и en dedans, во вне и во внутрь.
15. Rond de jambe, с окончанием на développé во вторую воздушную позицию.
16. Куранты.

АЛЛЕГРО

17. Petit battement sur le cou de pied, маленький батман по перехвату.
18. Pas de bourrée, вперед, вбок и назад.
19. Купэ.
20. Jeté-прыжок.
21. Ассамблей.
22. Echappé.
23. Pas de chat.
24. Pas ballonné.
25. Сисоль открытый и закрытый.
26. Temps pas de courru, бег с окончанием на jeté или на ассамблей en avant.
27. Pas emboité, стопа в стопу, прямо.
28. Petit changement.

К КОНЦУ ГОДА

29. Все позиции ног на пальцах, с аккомпаниментом рук.
30. Echappé на пальцах.
31. Сисоль на пальцах.
32. Pas de bourrée на пальцах.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД



пражнения предыдущих годов с вариантами у палки. Делаются кроме того большие батманы на полу-пальцах, что представляло еще известную трудность в предшествующем году. Тут в первый раз тело приучается к новому движению, до сих пор еще не практиковавшемуся в пространном объеме. Батман и есть вообще, как мы это знаем, выкидывание ноги вперед, то раскрывающее, то развертывающее тело. На обратном своем пути нога только доходит до перехвата, но не соприкасается с ним. Лишь в батмане frappé возвращающаяся нога делает удар по опорной ноге. Эта часть батмана frappé и называется батман battu, ударный батман. Petit battement есть тоже одна из разновидностей ударного батмана, и ученики, вступив в четвертый год упражнений, уже располагают довольно большим опытом в этом направлении. Батман frappé, в переводе на русский язык, можно было бы назвать батманом показательным или просто показным, имея в виду свойственный ему элемент эффекта и сугубой демонстративности. В этой форме обучения, когда растительные и животно-человеческие основы детского организма уже проявлены в значительной степени, практика ударных батманов в воздухе, хотя бы и при поддержке палки, получает особенное значение. Это приучение тела к собранности и раскрытости, к croisée и effacée, на темпах небольшой элевации. Это эксперимент на выдержку, на быстроту, при исполнении прыжка и полета. Такова первоначальиая практика заносок. Русское выражение «заноски» не совсем определительно. Оно указывает на занесение ног одной за другую, но совершенно умалчивает о том, что встречающиеся ноги ударяются друг о друга. Эти заноски в количестве двух, трех и даже четырех получили наименование антрша quatre, royal, антрша six, huit. По существу это разновидности кабриоля, предполагающего удар одной ноги о другую, веревочно-запутанного сплетения ног на известной высоте. Дети приучаются делать кабриоли в неособенно сложном рисунке, при поддержке станка, т. е. собираться в клубок и быстро разматываться, при легком отделении от пола. Педагог должен с особенною демонстративностью запечатлеть в сознании учащихся, что речь идет именно о хореграфических клубках и их стремительных развертываниях, одииа-

ково значительных как на полу, так и на высоте. У палки делается антрша quatre с двумя заносками. Четыре отдельных перемещения образуют только две заноски, два удара ноги об ногу, два клубка, тут же и разматываемых. Делается royal, разновидность антрша quatre, имеющий свою запутанную биографию, и, по всем вероятиям, являющийся ничем иным, как перенесенным в воздух партерным pas de bourrée. Затем у той же палки, с применением батмана battu, усвояются также и ряды других классических фигур: échappé battu, sisol battu, entrechat trois, entrechat cinq. Сколько ударных заносок в антрша cinq? Всего две — столько же, сколько в антрша quatre, причем в последнем нечетном моменте нога или отбрасывается в воздух, если это скачек, или остается на перехвате, если это прыжок. Следует прибавить, что ни здесь, у палки, ни сейчас же вслед за тем на середине зала, дети не проходят чистого кабриоля, представляющего большие трудности. Ногам лишь дается подготовка к этой фигуре в богатых разновидностях ударного батмана уже у самого станка.

Итак, в этом году впервые вводится в технику классического экзерциса бурная динамика свертывания и развертывания, на полу и наверху, в интенсивнейшем ее выражении. Когда коршун хватает добычу, он когтями своими образует клубок. Освобождаясь от груза, он раскрывает широким движением свои когти. Такие же движения конвульсивно производит птица, попавшая в силок. Эти же движения свойственны кулачным бойцам, когда в перипетии состязания они сближают между собою сжатые кулаками руки и затем размашисто отбрасывают их по сторонам. Кулак, клубок, сверток и — затем — свобода и разрешение напряженных сплетений — такова характеристика заносок. Все должно быть блестяще и искристо, с полнотою мужественного воодушевления. Новая форма танца по преимуществу активна, аггресивна, носит ярко выраженный воинственный характер. Это не орнамент движения, а его насыщенность, его энергический избыток, и потому исполнение заноски, чтобы не выродиться в блестящую мишуру, должно быть героичным насквозь.

На середине зала в первую очередь — упражнения предыдущих годов, с видоизменениями и усложнениями, допускаемыми накопившимся опытом. Здесь идет подготовка к полному и законченному пируэту, без которого не может быть настоящего adagio. Пируэт есть круговоротное движение всем телом на полу. Если для элевации требуется волевое ощущение полета, апперцептивное к нему устремление, то для пируэта тоже требуется аналогичная апперцепция. Надо иметь круг в своем волевом ощущении, чтобы сделать его на устойчивой ноге. Необходимо выставить учащемуся со всей наглядностью биомеханический принцип: если круговое движение делается на левой ноге, то правый бок надлежить вогнуть так, чтобы вся тяжесть легла своею силою на опорную ногу. Если пируэт делается на правой ноге, то вгибается левый бок. Площадь упора должна сократиться до минимума, до полновесной

точки, до компактно-сосредоточенного единства, в котором ось вращения остается незыблемою. Вот когда пируэт, сочетание растительных, животно-человеческих и духовных элементов, становится возможным. Русские женщины, скорее медлительные по своей природе, с трудом собирающиеся в клубковую точку, в отличие от итальянских, должны перевоспитывать себя для пируэта. Тем важнее подготовительные упражнения к пируэту, маленькому и большому, которым посвящен экзерцис этой части года на середине зала. Пируэт еще не изучен, идет только подготовка к нему.

Рядом с элементами сложного adagio, в экзерцисе все более и более развивается техника богатого фигурами и формами аллегро. Ученики подготовляются к классическому pas de deux во всем его тройственном объеме. Всевозможные chassé и переборы ног на полу, dessus и dessous, прямые и круговые, скачки и прыжки, подскакивания с двух ног (soubresaut), круговоротные emboité («стопа в стопу»), pas de bourrée на пальцах, — все это дает необходимый материал для будущих вариаций и код. Учащиеся мало по малу начинают вовлекаться в работу уже на артистических путях. Они приобщились механике классических дуэтов и охватили многие из таких схем танца, которые в балете являются краеугольными камнями. Тут же педагог должен преподать ученикам и ученицам одно великолепное, игриво-шаловливое и пластически-трепетное движение, носящее название pas ballotté — «танец волны». Оно является сочетанием мужских и женских элементов танца, в переменной игре обеих ног. Художественная нюансировка этого танца, трудного и сложного, становится достижимою на данной ступени обучения.

Таков довольно разнообразный экзерцис четвертого года — у станка и на середине зала. Но задача этого года не была бы разрешена полностью, если бы педагог не посвятил учеников в точное и ясное различение двух форм кругового танца: пируэта и en tournant. Ему прежде всего необходимо провести границу между движением всего тела en tournant, частной формой которого является пируэт с незыблемою осью, и движением частей тела en tournant, которому органически не дано совершить полного круга. Тут обозначатся многие важные детали в общей структуре мужского и женского танца, связанные именно с техникою и принципом en tournant. Геометрический пируэт и круговоротно поступательные движения отдельными частями тела представляют не только внешние хореграфические отличия. В них—крупнейший контраст психологического и идейного порядка, обусловливающий характеристику целых народов. Одним из разительных образцов движения en tournant в воздухе являются мужские туры — венец и апофеоз героического танца на сцене.

ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД

У ПАЛКИ

1. Пять позиций ног.
2. Приседание на всех позициях.
3. Батман tendu, вытянутый батман во всех направлениях.
4. Demi-rond de jambe, половинное вращение ноги на полу.
5. Demi-rond de jambe soutenu, половинное вращение ноги на полу—опорное.
6. Rond de jambe, вращение ноги на полу.
7. Rond de jambe soutenu, вращение ноги на полу — опорное.
8. Большой батман — простой, вперед, вбок и назад.
9. Большой батман развернутый — développé.
10. Большой батман на полу-пальцах.
11. Батман frappé, бьющий батман.
12. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе, en dedans и en dehors, во внутрь и во вне.
13. Большой rond de jambe, большое вращение ноги, с окончанием в первую позицию, en dehors и en dedans, во вне и во внутрь.
14. Ассамблей soutenu, опорный ассамблей.
15. Батман fondu, тающий батман.
16. Petit battement sur le cou de pied, маленький батман по перехвату.
17. Все упражнения на полу-пальцах.
18. Battement développé, развернутый батман с выдержкою ноги в воздухе — вперед, вбок и назад.
19. Petit changement, маленькая перемена ног, флик-флак.
20. Глиссад.
21. Ассамблей.
22. Все пять позиций ног на пальцах.
23. Echappé на пальцах.
24. Pas de bourrée на пальцах.
25. Пятая позиция на пальцах (sussou) в движении скачка — субресо.
26. Батман battu, ударный батман, заноска.

27. Антрша.
28. Ассамблей battu.
29. Echappé battu.
30. Сисоль (скачок) battu.
31. Антрша cinq.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

1. Семь позиций рук.
2. Cambré и port de bras, изгибание спины и корпуса, сопровождаемое параллельною игрою рук.
3. Plié на всех позициях ног.
4. Батман tendu, вытянутый батман в разных направлениях.
5. Rond de jambe, вращение ноги половинное, полное и soutenu — опорное.
6. Большой батман jeté.
7. Temps lié — соединительный темп.
8. Глиссад.
9. Chassé.

ADAGIO

10. Développé, развернутый батман, вперед, вбок и назад.
11. Батман fondu, с полу-прыжком (в дуэте с кавалером) — тающий батман.
12. Батман développé, развернутый батман в аттитюде и в арабеске на croisée и на effacée.
13. Rond de jambe en l'air, вращение ноги в воздухе, en dehors и en dedans, во вне и во внутрь.
14. Rond de jambe с окончанием на développé, во вторую позицию в воздухе.
15. Куранты.
16. Установка на маленький пируэт с ногою на перехвате.
17. Установка на большой пируэт.
18. Pas fouetté, фуэтэ.

АЛЛЕГРО

19. Petit battement sur le cou de pied, маленький батман по перехвату.
20. Pas de bourrée, вперед, вбок и назад.
21. Купэ.
22. Jeté, прыжок, простой и fondu.
23. Ассамблей.
24. Echappé.

25. Pas de basque.
26. Pas ballonné.
27. Сисоль открытый, закрытый и fondu.
28. Temps pas de courru, бег с окончанием на jeté или на ассамблей.
29. Pas emboité, стопа в стопу.
30. Pas ballotté, игра волны.
31. Petit changement, перемена ног.
32. Chassé allongé.
33. Все позиции ног на пальцах с аккомпаниментом рук.
34. Echappé на пальцах.
35. Сисоль на пальцах.
36. Pas de bourrée на пальцах.
37. Temps lié на пальцах.
38. Temps de cuisse.

EN TOURNANT

39. Pas de bourrée en tournant.
40. Pas de basque en tournant.
41. Pas emboité en tournant.
42. Pas ballonné en tournant.

ПЯТЫЙ ГОД



пражнения у палки предыдущих годов. Они все исчерпаны и подлежат только повторению и утончению в деталях. Кое-что подчеркивается, кое-что нивеллируется. Техника полупальцев, пальцев, техника ударных батманов расширяются и совершенствуются, подготовляя тело к решительному раскрытию свойственной ему динамики, в высшем художественном ликовании. Растительные элементы даны уже в полном объеме, животно-человеческие приведены в движение, апперцептивно-волевое напряжение вступило в действие. Отходя от палки на середину зала, молодая танцовщица является уже вооруженной необходимым аппаратом для сложнейших упражнений. Она подготовлена к новым завоеваниям в области элевации и круговых движений на полу, необходимых для полноты классического adagio.

На середине зала учащийся прежде всего усваивает еще один батман, не вперед, не назад, а вниз — к полу. Такой батман называется батман tombé, батман падения, падающий батман, делаемый обыкновенно с полу-пальцев, с секундным, ритмическим, глубоким вдыханием. Его можно исполнять на всех позициях, прямо и круговоротно. Батман иногда нужен, по ходу балетного действия, для игриво-комических впечатлений, в вариациях и кодах, или же для придания какому нибудь обороту иллюзии пируэта, внезапно переменившего свой тип. Затем, с усвоением техники нового батмана, начинается подробнейшая и детальнейшая разработка первой части пластического дуэта, называемого adagio. Adagio это самый певучий, струнно-фигурный, с нежнейшими раскатами на верхних нотах, отдел этой монументальной композиции балета. Все pas производятся полностью и выдержанно в своих темпах. Ни одно из них не служит простой подготовительной ступенью для другого, но имеет самостоятельное бытие. Нельзя затушевать или просто закрыть неправильное его исполнение каким-нибудь орнаментом, ибо adagio не терпит никаких хореграфических фокусов. Детали полновесны, как слова в песне — не только полновесны в принадлежащем им рисунке, но и чеканны в своей мельчайшей графической отделке. Переходы из фигуры в фигуру должны иметь характер переливов из волны в волну. Это немая поэтическая версификация, со своими музыкально-

пластическими перезвонами, на всеобщую вечную тему. И все здесь крупно, с большим обхватом. Аттитюд с замирающим дыханием минорен. Арабеск не летучий, а прочувствованный до конца, обласканный душою на всем протяжении, до последнего штриха. Пируэты геометрически правильного построения, чистые, без промаха, насыщенные форсом. Ученицам следует преподать один очень важный совет. Что значит насытить пируэт форсом? Мы уже знаем, что если надо сделать всего лишь один круг, то форс его должен быть расчитан на два круга: только тогда не воплотившаяся в движение сила ощущается, как внутренняя живая потенция. Именно этот неиспользованный избыток придает фигуре необходимый ей характер кипучей энергии. Как прыжки и полеты без заносок, без ударных батманов во всем их разнообразии, казались бы обнаженными и обедневшими, так и пируэты без резервного фонда, без внутреннего импульса, были бы лишены блеска и даже представлялись бы иногда бессодержательно пустыми. В пируэте должен ощущаться не только физический, но и психологический резерв, ибо мы имеем тут дело с подобием кривых линий, опирающимся, как и все сверх-натуральное, на скрытый в человеческой природе валютный фонд чудодейственных потенций. Таково впечатление на глаз пируэта, исполненного внутренней импульсивной одухотворенности: создается иллюзия бесконечной продолжаемости,в которой и заключается все обаяние этой фигуры. Если использовать для пируэта только тот математически рассчитанный форс, который необходим для осуществления заданного числа оборотов, и если, таким образом, пируэт закончится с иссяканием предназначенной для него силы, то впечатление от него окажется ничтожным и пустым. Собственно говоря — почему? На том простом основании, что тут балансируются между собою причина и действие: действие истощает собою весь капитал причины. При таком балансе все прозаично и поверхностно. Только в том случае, когда имеется налицо избыток сил в производящей причине, если в душе остался неиспользованный резерв энергии, действие приобретает обаяние свежести и поэтичности. Что-то изнутри кричит о своем бытии даже и тогда, когда вращательное движение закончено. То же явление наблюдается во всех искусствах, в частности — в музыке, в наглядном примере трубача, который отнюдь не должен вдыхать в трубу весь запас воздуха в легких. Звук замер. Но все еще живет впечатление его возможности и длительности. В резерве духа весь источник тончайших художественно-артистических триумфов как на сцене, так и в жизни.

Такова теория пируэта, играющего такую исключительную роль среди существеннейших фигур adagio. Вот когда артистка становится оживающим цветком. Пируэты в этой части экзерциса должны быть самые разновидные: на аттитюд, на арабеск, на тирбушон, с выкидыванием ноги на большую вторую позицию, пируэты с орнаментом фуэтэ, пируэты с красивым запрокидыванием спины (renversée). Этот последний пируэт, подробно разобранный

нами выше, вмещающий в себе аттитюд, тирбушон, выкидывание ноги на вторую позицию, несколько на effacée, представляет собою экстатически-маниакальную фигуру, способную захватить зрительный зал. Ликование в балете, в общем плавное и гармоническое, имеет свои моменты исступления и экцесса, и это вполне естественно в таком большом искусстве универсального значения. Где нибудь, на каком нибудь пункте, нормативные границы должны быть нарушены, частица берега — затоплена полноводной рекой. Гармония, закономерность, художественная сдержанность — все это чудеса творчества, а не обычное его русло. Силам естественнее разбросаться в пространстве, чем держаться в компактном клубке на одном месте. Конечно, усвоение означенного пируэта, в котором смешались многие стихии человеческой природы, требует от учениц полного и дифференцированно продуманного понимания всех его моментов. Руки, глаза, посадка головы, амплитуда ног — все должно быть учтено, расчитано и согласовано в сложном эффекте.

В adagio имеются еще и другие разветвления и фигуры, требующие от педагога обширных разъяснений. Переносы на руках у кавалера, секундные замирания дамы, отбросившейся к нему всем корпусом на руки, с вытянутыми ногами — все это тоже может быть преподано, изучено и поставлено в классном зале, на пятом году работы. Тут целое поле для художественно-творческой нюансировки с возможностями блестящих индивидуализаций. Вот когда педагог, уже не ограничиваясь техникой, становится настоящим балетмейстером, вводящим исполнителя в душу, в глубину классического искусства.

И еще одно необходимое замечание. В adagio допустима неполная выворотность — в аттитюде, в арабеске, в группировках кавалеров. В en dedans имеется элемент теплоты и интимности, столь необходимый для сонно-грезящего adagio, где все дело отнюдь не в принципе виртуозности, а в принципе художественной экспрессивности. Вот где нужна точная пропорция в сочетании выворотности с закрытостью, обретаемая чутким талантом.

Итак, что дает adagio учащемуся, на пятом году его экзерцисной работы? Оно дает спокойную устойчивость и уверенность, сильные пальцы, апломб спины, правильные и округленные позы и сложную технику рук, сопровождающую разнообразное вынимание ноги. Кроме того оно развивает смелость для пируэта, разливчатую спаянность фигур и, наконец, монументальную законченность каждого pas, каждой классической позы.

После adagio идет новая и почти последняя культивировка ударного батмана, героического мотива танца в применении к фигурам аллегро. В четвертом году обучения воздушные клубки допускались к исполнению только у палки. Теперь они выносятся на середину зала в открытой и свободной практике. Все строится на клубках, на заносках, на батманах battu. Развод ног (échappé), скачки, ассамблеи, кабриоли, brisé всех родов и видов, первоначаль-

ные фазы антрша с двумя заносками, антрша quatre и royal, антрша cinq — все это является лишь использованием воздушных клубков, требующих от учащегося сосредоточенности и внутренней связанности в одном апперцептивном устремлении. Мало сделать прыжок и полет. Чтобы движение не было беспредметно, бестемно пустым, необходимо связать себя хотя бы на мгновение в импульсивный узел, в волевое croisée, и тут же всю эту интенсивность разрешить в свободном раскрытии тела. Для осуществления таких задач нужен баллон. Вообще в этой части экзерциса педагог должен развернуть всю механику танца—на полу и в воздухе, во всем богатстве его фигур, разновидностей поз и оттенков движения. Классические схемы en tournant переплетаются со схемами простыми и поступательно прямыми в пестрейшем калейдоскопе. Делаются прыжки en tournant, «стопа в стопу» en tournant, большие львиные pas de chat, фуэтэ в прямоличном пируэте на одном месте, или в подвижных оборотах по косым линиям классного зала, делается великолепная фигура saut de basque. В ней педагогу надлежит в точности разграничить между собою элемент подготовительного купэ и типичную часть собственно прыжкового движения, имеющего свою игру рук и свою экспрессию головы и глаз.

В границах этого года перед нами проходят многосторонние манифестации достигнутого целостного ликования. Из ученика уже выработался артист.

ПЯТЫЙ ГОД

У ПАЛКИ

Упражнения предыдущих годов, с видоизменениями и расширениями по усмотрению педагога.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

Упражнения предыдущих годов: семь позиций рук, cambré и port de bras, повторение изученных в постепенности отдельных тератерных и элевационных pas.

НОВЫЙ МАТЕРИАЛ

Батман tombé во всех позициях.

ADAGIO

НОВЫЙ МАТЕРИАЛ:

1. Пируэт, большой в $^1/_4$ круга, в $^1/_2$ круга, en dedans и en dehors.
2. Большой пируэт в один круг.
3. Пируэт renversée, en dedans.
4. Маленький пируэт sur le cou de pied — в $^1/_4$ круга, в $^1/_2$ круга, en dehors и en dedans.
5. Маленький пируэт на пальцах (к концу года).

АЛЛЕГРО

НОВЫЙ МАТЕРИАЛ (BATTU)

1. Entrechat quatre.
2. Royal.

3. Entrechat trois.
4. Entrechat cinq.
5. Echappé battu.
6. Сисоль battu.
7. Ассамблей battu.
8. Кабриоль battu.
9. Brisé.
10. Ballonné battu.
11. Pas de basque battu.

НОВЫЕ PAS

12. Маленький rond de jambe sauté, en dehors и en dedaus.
13. Pas de chat.
14. Saut de basque.
15. Ballotté.

EN TOURNANT

16. Jetè en tournant.
17. Fouetté en tournant.
18. Ассамблей en tournant.

ШЕСТОЙ ГОД

Шестой год обучения является последним расширением техники танца, на полу и в воздухе, во всех направлениях. Все в больших темпах. Большие вращения ног, большие кабриоли, большие прыжки в длину, большие полеты с запрокидыванием спины. Только в этом году проходятся антрша six и антрша sept, прямо и en tournant, с разновидными окончаниями на полу. Вводятся сложные brisé, dessus и dessous, с широчайшим применением батмана battu обеих ног, так называемые гаргульяды — вращения одного и другого колена, вообще все то старое и новое из технического аппарата танца, что может оказаться сколько нибудь пригодным для будущих сценических композиций. Для успевающих учеников могут быть поставлены небольшие pas de deux, классические дуэты, с не особенно сложными вариациями, заимствованными из богатейшего хореграфического арсенала, или же вновь скомбинированными приспособительно к силам учащихся. Могут быть предприняты постановки и целых спектаклей для развития в учащихся не только чувства сольного танца, но и танца координированного с пластическим аккомпаниментом кордебалета. Подробная регламентация для этого курса могла бы только стеснить инициативу и свободу преподавателя.

ШЕСТОЙ ГОД

У ПАЛКИ

Повторение экзерциса в широком масштабе и с разнообразными перетасовками.

НА СЕРЕДИНЕ ЗАЛА

Введение новых хореграфических схем во всех основных трех частях экзерциса на середине.

1. Большое rond de jambe в воздухе.
2. Большие кабриоли.
3. Entrechat six.
4. Entrechat sept, прямо и en tournant.
5. Гаргульяд.
6. Сложные brisé, battu dessus и dessous.
7. Пируэты в два круга.
8. Двойные и тройные туры в воздухе для мужчин (changement de pied en tournant).
9. Револьтад.
10. Большое jeté allongé.
11. Большое jeté renversé.

Постановка отдельных pas de deux с небольшими adagio, вариациями и кодами.

Подробной программы тут не требуется: она стеснила бы преподавателя, обязанного применяться к ученикам в зависимости от достигнутых ими успехов в изучении классического танца.

ХАРАКТЕРНЫЙ ЭКЗЕРЦИС



лассический экзерцис представляет собою белый неразложенный свет. В результате разложения получаются цвета радуги, во всем их разнообразии, со всеми тонами, оттенками и переходами. Но главными своими чертами характерный экзерцис коренится в классическом — белом, чистом и универсальном. Мы до сих пор не имеем такого экзерциса в разработанном виде, — намечены лишь попытки отдельных танцовщиков представить некоторое подобие учебного примитива, требующее однако большой и всесторонней культивировки в будущем. Тут упражнения тоже делаются у палки и на середине зала, но глаз наш едва замечает решительные разграничения, которые проведены острым ножом в классической схеме. Педагог пользуется пятью позициями ног, придавая им то обычную классическую форму en dehors, то форму ложную en dedans, производящую впечатление бытового, жанрового или комического момента. За позициями следует установленное в танцах plié. Но вот коренное различие между танцами классическими и танцами характерными. В классическом экзерцисе plié немедленно же разрешается в вертикальное relevé. Нога не покоится долго на приседании. В характерном экзерцисе, подготовляющем бытовой танец, plié может быть и длительным, умышленно затяжным, в целях комической сенсации. Тирбушоны делаются на каждом шагу, однако, не выворотно и опять таки с продолжительною выдержкою на средней высоте. Замечательная особенность: сделайте тирбушон без задержки и выворотно, и получится уже совершенно иной, классический эффект. Все классические батманы, раскрывающие и развертывающие тело, на croisée и на effacée, вся карусель этих двух противоположных принципов, применимы и к характерному экзерцису, равно как и все разновидности rond de jambe. Но весь этот хореографический материал стилизуется здесь все в тех же целях представить быт, жанр, или юмористический момент. Тут особенно большую роль играют такие экзерцисные фигуры, как флик-флак, револьтад и фуэтэ. Ноги постоянно контрпостируют en dedans и en dehors, вовне и во внутрь, в таком быстром переплетении, что перед глазами мелькают не два раздельных двигательных акта, а единый какой-то сложный змеевидный рисунок, насыщенный игрой и темперамен-

том. Можно сделать шикарный флик, сухой и резкий шарк вверх, и сразу тут же перескочить одной ногой через другую, придерживаясь станка для необходимой опоры. Если rond de jambe осложнить движением пятки вовнутрь и вовне, с таким же сверкающим мельканьем, то круговое развертывание тела приобретет типично-характерную законченность.

Таким образом у палки характерный экзерцис располагает всеми рессурсами классического, переработанными вышеуказанным образом. Нет тут только особенно выдвинутой и подчеркнутой практики полу-пальцев и пальцев, играющей такую важную роль в героизации танца. Полу-пальцы мелькают постоянно, но скорее орнаментально, чем патетически. Этим однако отнюдь не исключается возможность героического элемента в характерном танце. Иные испанские танцы, иное фанданго басков, иные мазурки и чардаши, уже не говоря о венгерских рапсодиях, блещут чертами подлинного вдохновения и самозабвенного мужества. Но присутствуя в бытовом танце, героический элемент не представляет его существенного признака. Техника танца такова, что, являя собою нагромождение всевозможных черт для разнородных эффектов, она не выставляет вперед той чистоты и просветленности, в которых прямо купаются мотивы классического искусства. В характерном танце мало прямых линий, совершенных кругов и выдержанно-вертикальных положений. Все в изломе, в скрученности, все в порыве чувственного возбуждения или играющего юмора. Экстаз классического балета заменен здесь вакхическим безумием.

На середине зала характерный экзерцис тоже располагает усвоенными уже классическими схемами. Структура этих схем подвергается переработке. Никакого adagio в смысле классического дуэта не имеется, хотя танцуют чрезвычайно часто парами, вдвоем. Здесь нет и тени вынимания, представляющего главнейший нерв этой части классического экзерциса. Чистая классическая лирика, певучая, растяжная, с бесчисленными тремоло на верхних нотах, получает окраску популярно сентиментального романса, с уклоном в сторону пикантной кокетливости. Но темпы аллегро могут быть использованы в характерном экзерцисе богато и разнообразно. Тут скачки, тут прыжки, игривая механика «стопы в стопу», то вперед, то в отступлениях назад, с чередованием ног в теснейшем croisée, всевозможные качелевидные фигуры (балансуар), шпагаты полные и половинные, взлеты вверх с падением на подъем — множество положений, переходящих в самые различные танцы, в русскую, в цыганские пляски, в лезгинку, в джиги — до бесконечности. Проносится и особый вид кабриоля бокового, с ударами в каблук, и это дает начало лихому уральско-казацкому танцу. «Стопа в стопу» может быть проделана на глубочайшем plié, и получится вид присядки, любимый русской деревней. Если купировать с пальцев на каблук, то мы будем иметь американскую чечетку, популярную на кафэ-шантанных сценах. Чечетка есть превращение в гротеск классического купэ, производимого ступней. Тут же и pas de basque в специфической,

разработке, с молодецким пристукиванием каблука, для будущей польско-национальной мазурки. Элемент каблука вообще играет звуковую роль, не только ритмическую, но и самодовлеющую, в некоторых танцах, где он почти стремится заменить собою барабанное сопровождение. К таким звуковым эффектам каблука в характерных танцах присоединяется иногда и звон шпор, например, в упомянутой польскойм азурке. Когда chassé или pas de basque, оживленные таким звоном, проносятся по сцене как бы бурной атакой, то получается картина настоящего вихря. Мы здесь видим частный случай воинственных танцев человечества, какнм была между прочим греческая пирриха в условиях жизни древнего мира. Иногда, в самом деле, танцовщик в соответственном туалете мог производить впечатление именно борющегося на поле сражения мужественного и бравого солдата.

Как мы уже сказали, характерный экзерцис ожидает своей разработки. Для того, кто предпринял бы этот труд, все главные элементы уже даны в классическом экзерцисе. Отсюда, как из своего первоисточника, должны исходить струи характерных упражнений у станка и на середине зала, в соответствующих преломлениях. При этом необходимо иметь в виду, что к характерному экзерцису учащиеся приступают уже после того, как их тела определились и окрепли в экзерцисе классическом.

ЭКЗЕРЦИС А. В. ШИРЯЕВА

В ХОРЕГРАФИЧЕСКОМ ТЕХНИКУМЕ



Я проследил с карандашом в руке весь характерный экзерцис А. В. Ширяева. Прежде всего это нечто цельное, абсолютно единое, все время нарастающее в своей силе и обогащающееся в строении. Он начинается с тихого, едва приметного шарка ноги и затем, вовлекая последовательно в движение все части тела, переходит в настоящий танец. Все танцует у Ширяева: нога, спина, корпус, руки и голова. Дан в эмбрионе будущий характерный танец, во всех своих разветвлениях и разновидностях. Если в классическом экзерцисе захвачены упражнением отдельные атомы универсальной хореграфии, то здесь упражняется организм в моментах самого танца, воплощая его существенные части. Человек вводится в эту область с телом, уже усвоившим чистый канон. Вот почему так трудно было бы выделить и распознать в упражнениях Ширяева классический каркас: он ушел куда то вовнутрь и растаял в сложных прикладных вариантах характерного танца. Это характерный экзерцис в полном смысле слова, и смотришь на его исполнение с истинным восхищением. Дети проделывают его с тем чувством, которое свойственно танцу. Все индивидуальности налицо, все темпераменты и все характеры. Посвященным глазом я в движениях каждой ученицы различал присущие ей типические черты. Ученица Таль остается подобием классической статуи, поставленной в комнате среди красивых и живописных вещей. Это благородная изгнанница в милой и интересной стране. Но совершенной туземкой этой страны является Васильева. Надменный поворот головы и драматический пафос в лице выделяют ее в ряду многих других учениц. Туземкой является и Николаева — вся праздничная, нежно-артистическая в своей бытовой жизненности. Других учеников и учениц я здесь не упоминаю. Скажу только, что есть счастливицы, соединяющие в себе задатки основ классического искусства с элементами бытовых и национальных перевоплощений. Из этого ряда могу назвать одну лишь Вивею Кузнецову, гибкий прутик и благодарнейший материал для каждого педагога.

А впереди огромного класса, рассыпанного по палкам, пристукивает, приплясывает, подтанцовывает сам знаменитый маэстро, утверждаясь навсегда, на всю жизнь, в памяти благодарных и восхищенных учеников. Я сел на эстраде, чтобы записывать. Но не долго я набрасывал впечатления. Карандаш останавливался, и я весь отдавался созерцанию происходящего.

В КЛАССЕ

М. Ф. Романова проводит с мозаическим составом учеников разных возрастов небольшой экзерцис. Это нечто прекрасно согласованное во всех частях, и исполнение учеников может быть признано образцовым. Для публики такое зрелище редкостно и глубоко поучительно. С экзерциса и приходится начинать понимание классического танца. Дисциплина тела открывается упражнением в сгибании и разгибании ног: plié и relevé. Вот уже главный мотив и один из существенных элементов, проникающих танец. Приседание имеет пластический характер. Здесь сразу подчеркивается, что человек в своем корне существо растительное. Особенно это чувствуется в женщине plié которой плавно и натурально. Учащиеся делают его, при внешней правильности, каждый в меру данной ему природою способности. Богатое plié, покоющееся на врожденных данных, определяет будущую карьеру танцовщицы. За plié идет обычная техника батмана, начиная с простейшего батмана на полу. Батман tendu открывает тело ученика. Стройно, ровно и слитно между собою вытягиваются до пальцев ступни учащихся. У иных обозначается рельеф подъема, у других плоская ступня заставляет вздохнуть об органическом несовершенстве ноги в хореграфическом отношении. В общем русские ноги дают очень большой процент прекрасных и удовлетворительных очертаний. Подъемы пружинятся повсюду не только на сцене, но и в самой жизни. По сравнению с европейскими женщинами русская женщина в этом смысле является настоящим чудом природы, и чтобы убедиться в этом довольно перелистать иллюстрированные иностранные журналы с изображением балетных сцен и отдельных портретов танцовщиц, представленных во весь рост. Насколько европейские цветоножки уступают нашим!

За батманом tendu учащиеся исполняют простой партерный rond de jambe, делая при этом глубокое soutenu в начале или в конце вращения. В экзерцис вступает важный фактор: развертывание. Батман tendu открывает тело, rond de jambe развертывает. Мариус Петипа говорил, что на plié и на relevé строится балет. Мы могли бы выразить основной канон танца несколько иначе: классическое искусство возникает из открывания и развертывания. Все открывается в линиях прямых и все развертывается в линиях ломаных. По прямым линиям

совершаются катастрофические изменения, характеризующиеся внезапностью. Нога смело выталкивается и выбрасывается из своего положения. В развертывании же на первом плане последовательность развития движения и вынимание одной формы из другой, через все промежуточные стадии. Нога дышет ровным ритмическим дыханием. Продолжая развертывание, М. Ф. Романова за простым rond de jambe вводит чудеснейший, пластичнейший батман fondu, сочетающий в себе растительное plié с мягким элементом вынимания. Батман этот делается вперед, вбок и назад. Переход со второй позиции на четвертую акцентируется прекрасным шарком-флаком, как бы росчерком ноги назад. Это чудесно. В одном батмане сливаются между собой разные струи классического искусства: ток растительности, нега вынимания и героический брызг в смелом и завершенном переходе к заключительному движению.

Эту первую основную часть экзерциса педагог заканчивает батманом frappé, в четвертой позиции вперед и назад, на effacée. Дети все время переходят с croisée на effacée, свертываются и развертываются, то собираются в клубок, то разматываются во-вне. Но в данном пункте effacée выступает красивейшей самостоятельной чертой, чарующей глаз. Если нога фасонно-классическая и голова сделала обусловленный биомеханикой контрпостный поворот, то сразу же получится художественное произведение. В вытянутой выворотно ноге как бы разрешается нежный аккорд. По окончании батмана fondu начинается вынимание разных типов: в четвертую позицию впереди со склоненной в поле зрения рукой, во вторую позицию, в четвертую позицию назади. Это разновидности батмана développé, являющегося формою, где окончательно обнаруживаются пластические данные учащегося. Если нога вынимается хорошо, с большим шагом, на плавно текущих темпах, вместе с музыкою и в музыку, то окажется удачным и будущее adagio. В общем я не заметил у учениц особенно большого шага, за исключением впрочем Алексеевой Таисии. Шаг Таль умеренный, но прочный в своем рисунке. Красиво и довольно высоко вынимает и Герман. Но в целом этот мотив экзерциса проходит только удовлетворительно. Ничего ослепительного и волнующего. От батмана développé естественно перейти и к такому варианту развертывания, как rond de jambe в воздухе, en l'air, являющийся ничем иным, как одной из форм того же мягковолнистого батмана. А в заключение экзерциса у палки — маленький батман по перехвату, petit battement, с финальным перегибанием корпуса (cambré), и большие, брошенные в воздухе батманы. Таков экзерцис у палки — живая эмбриология балета, где в зародышах даны все будущие сложные формы и создания классического искусства. Педагог-классик справляется со своей задачею блистательно. Тихим голосом он командует бурями и ветрами.

СПЕКТАКЛЬ В ШКОЛЕ

(ТРЕТИЙ АКТ „ЩЕЛКУНЧИКА")

Я объяснял ученикам старших классов, в чем заключаются недостатки их танцев и в чем достоинства. Теперь, когда я могу говорить о самом спектакле, как о событии состоявшемся, я укажу на главные его особенности, не только не желая при этом обескураживать учеников и учениц, но напротив стремясь поднять их дух и оживить их интерес к дальнейшим работам. Спектакль был хуже последней генеральной репетиции. Это бывает часто: после удачной репетиции, потребовавшей большого расхода физических и нервных сил, следует неудачный спектакль с пониженными художественными средствами. Вот почему опытные режиссеры, не только балета и оперы, но и драмы, отделают генеральную репетицию от спектакля некоторым промежутком времени. Затем дальше. Генеральная репетиция даже драмы всегда происходит в театральных костюмах, ибо артист в соответственном туалете чувствует себя другим, играет и движется иначе. У нас этого не было. И по этим двум главным причинам уже и заранее можно было предсказать, что спектакль окажется хуже репетиции, вызвавшей столько надежд и порадовавшей мое сердце во многих отношениях.

Что касается самих костюмов, то я должен сказать следующее. При существующих условиях оказалось невозможным, за два часа до спектакля, приспособить привезенную груду туалетов к индивидуальным особенностям каждого участника. Оттого костюмы на многих висели. Части костюмов отлетали и падали на пол. Многие ученицы были одеты не к лицу. Колпакову нельзя было узнать даже по глазам. Куда-то из поля зрения исчезла Алмазова. Не была ярко выделена Васильева. Пластичная от природы Герман ощущалась плохо. Сестры Кулагины потеряли свой веселый хороший облик. Кокина, с тяжелым грузом парика на голове, казалась обрубленным куском железа, еле передвигаемым по сцене. Зив была представлена так, что ни одна молодая черта ее фигуры не была видна в бесхарактерном туалете. Вообще за редкими исключениями костюмы были не по фигуре, не по типу, что впрочем совершенно естественно.

Но дорогой опыт заключает в себе превосходный урок. На всякую нужду в жизни и вообще надо смотреть всегда, как на урок: тогда живется весело и полезно. Урок же, вынесенный мною по этому пункту, следующий. Показательные ученические спектакли следует ставить в костюмах не театральных, а школьных. Необходимо немедленно выработать идею школьного гардероба во всех возможных подробностях: тюник, лиф, прическа, туфли и башмаки. Все это должно быть приурочено единственно к характеру номеров, а не к характеру театрального действия, отдельно для классических танцев, отдельно для бытовых и жанрово-исторических. В таких школьных костюмах учащиеся будут чувствовать себя вольно и индивидуально. В исполнении даже и целых балетов будет заключаться своеобразная прелесть и, может быть, даже исключительное очарование. В скромнейших домашних туалетах ученики произвели на генеральной репетиции, за некоторыми исключениями, глубокое впечатление.

Перехожу к танцам. Многие из них, особенно в «Щелкунчике», были для меня удручительны. Не было ни пластики, ни хореграфии, ни ритмичности. На сольных местах в «Золотом Вальсе» танцовали ученицы, совершенно не понимавшие своей задачи и своих сил. Что представляет собою этот замечательный вальс? Это пучок солнечного света, из которого вырываются отдельные яркие лучи. Весь вальс существует как бы для этих лучей, для этих светящихся сольных танцев, в которых должно чувствоваться что-то дневное и светло-развертывающееся. Ничего этого не было. Не было линий и дисциплины в передвижениях по сцене. Танцующие встречались и толкались, все шло без одухотворения и оживления. Некоторым ученицам еще слишком рано парадировать в первых рядах. Одной нужно умягчить свою технику, оживить свое лицо, другой отказано в тех данных, без которых нельзя выступать в ответственных танцах. Сольный танец должен поднимать впечатление от кордебалета, а не разрушать, не губить его. Никогда не следует забывать, что индивидуальные танцы именно в этом замечательном вальсе сплетены в один узор с фигурами кордебалетной массы.

Китайский танец совершенно пропал. Кордебалет следовало отодвинуть подальше, чтобы два солиста могли быть выделены. Была путаница, разбрызганность, а не веселый юмористический смех. Танец мерлитонов, битых сливок с флейтами, не годится решительно никуда. Но здесь я виню педагога. Он взял из среды учеников еще совсем неподготовленный материал. Обыкновенно на этих местах в балете танцуют опытные солистки, с выработанной пластикой. Танец труден, шлифован и требует красоты изворотливых движений. Повторяю: я не виню девочек, я виню только педагога. В очаровательном номере полишинелей мать, прекрасная на репетиции, была на спектакле плохо одета и плохо загримирована. Вот еще пример того, как одна и та-же сцена может проиграть и выиграть в зависимости от того, идет ли она в театральном костюме, наспех наброшенном, или же в школьном.

В спектакле были хорошие мелочи, была иногда красивая детская панорама. Очень была выигрышна Семенова. В некоторых отношениях исполненное ею adagio выдерживает строгую критику. Батман прекрасен. Вынимание ноги образцовое. Головка была миловидно хороша. Танцы Таль оказались на этот раз слабее, чем на репетиции. Нельзя было не заметить ее прекрасных качеств, но полностью оценить их можно было только внутренним чутьем, а не придирчивым глазом. Прежде всего она танцовала мгновениями не выворотно и не законченно. Вынимая ногу, она простирала ее вперед именно тыльною костлявою поверхностью, что совершенно не классично. Она не сделала почти ни одного croisée, т.-е. ни разу не включила танец в свернутый рисунок, в плотную массу, из которой может разрядиться вольное красивое движение на effacée. Семенова обогнала Таль и превзошла ее—правда—только в этом пункте. Мне больно констатировать такой пробел в танцах даровитой ученицы. Никто лучше Таль не сдавал мне лекции по теории croisée, с тою выразительностью, которая заставляла думать, что теория эта воспринята сочувственной душой. Если-бы педагог, ставивший танцы, подумал об этой стороне дела, впечатление выиграло бы в полноте, ибо нет сомнения, что мы имеем здесь дело с душою полнозвучною, содержательною, умеющею вскрываться в контрастных эффектах croisée и effacée. Вариация прошелестела без музыки, и мелкие батманы ударного типа звучали уплотненным шлепаньем. Не было в них острой чистоты.

Один вальс в исполнении Таль прошел в тунике греческого образца, скомпанованной в туалетном стиле Дункан. Туалет этот едва ли пригоден для классического номера. Во первых, греки танцовали или индивидуально, или хороводно. Дуэтных танцев они не знали никаких. Поэтому применение к дуэтному танцу греческой туники является очевидным анахронизмом Во вторых, туника годится только для жанровых танцев и то без кавалера. Классический танец не допускает никакой индивидуализации костюма, будучи общечеловеческим, всемирно применимым и универсальным. Кроме того он по существу своему лишен эротики, естественно возникающей при костюмах, облекающих почти голый корпус. Наконец, при тунике трико должно быть откинуто, так что и с этой стороны получается совершенная несообразность. И так: туника, а не тюник, трико, а не голые ноги — ряд противоречий, допущенных в постановке! Ошибка эта поучительна, и вскрытие ее изъясняет нам сущность, структуру, туалет и характер классического танца. Я уже не упоминаю о том, что при древней античной тунике ноги должны быть обуты в сандалии, а никак не в балетные туфли. Вся Таль в этом ошибочном наряде казалась воплощением очевидных противоречий.

Мазурка прошла ничего себе, но Владимирова не мазуристка, не светская дама этого гордого польского танца. Прошла гораздо хуже, чем на репетиции, и рапсодия Листа. Туалеты там мешали всему. Широкие костюмы сближали

между собою отдельные фигуры исполнителей, и получалось впечатление взаимных толчков. На репетиции все было куда лучше и захватнее.

Вот и все. Спектакль прошел не так, как мне бы хотелось. Но нельзя забыть и того, что это наш первый спектакль. Второй новый спектакль я намечу не в очень близком будущем. Надо забыть о спектаклях. Надо уйти к классным палкам и учиться—учиться настойчиво, одушевленно, не покладая ни рук, ни ног.

ЗАЧЕТНОЕ ИСПЫТАНИЕ

1

Комиссией из педагогов Техникума 21-го мая 1924 года было произведено контрольно-зачетное испытание учеников и учениц класса З. А. Спесивцевой, разделенного на две группы. Испытание это дало следующие результаты. Педагог прошел со своими учениками почти всю ту программу, которая намечена мною в отдельном руководственном проспекте. Ноги поставлены достаточно хорошо, выворотно и устойчиво. Дети делают правильно plié на всех позициях. Батманы и rond de jambe, пройденные в достаточном объеме, производят в детском уверенном исполнении удовлетворительное впечатление. Видны успех и прогрессирование учащихся на небольшом сделанном ими пути. Это признано всеми педагогами без исключения. В особом совещании, устроенном мною по окончании зачета, без участия З. А. Спесивцевой, члены экзаменационной конференции, со всею свободою и непринужденной откровенностью, высказали свои впечатления и общие суждения о виденном.

Что касается до замеченных недочетов в этом классе, то они оказались не решающими и естественными для начальных этапов хореграфического обучения. Педагоги отметили, что руки у детей не поставлены с необходимою пластичностью. Дети еще не умеют проделывать нежно, кругло и мягко позиций рук. Иные из них ошибаются в исчислении даже количества этих позиций. Что в их имеются этапы, через которые обязательно проходит каждое port de bras, об этом класс Спесивцевой еще не догадывается. Е. К. Обухова справедливо указала на то, что детям не привиты начала épaulement, хотя уже третья, четвертая и пятая позиции, когда они производятся на середине зала, обусловливают определенный поворот головы к выдвинутому плечу. Тут уместно было бы объяснить детям, с моей точки зрения, в самых популярных выражениях, что такое контрпосто и что оно может значить в классическом танце. Затем необходимо указать еще и на следующие дефекты педагогического обучения. Детям не внушено, что, делая вытянутый батман, батман tendu, необходимо непременно приучаться выгибать подъем и упираться в пол кончиками пальцев батирующей ноги. При том дети стоят бессильно на полу, не

на полной ступне, как это необходимо, а на передних ее частях. В экзерцисе у палки, как и на середине зала, детям можно было бы преподать всю глубокую разницу, существующую в движениях: одни из них открывают или раскрывают тело, а другие его развертывают. В одном случае батман выбрасывается, а в другом нога, делающая батман, мягко и медленно вынимается из своей позиции. Вообще надо детям преподать, прибегая к множеству здесь возможных иллюстраций, значение двух французских слов: dégagé и développé, во всем их смысловом контрасте. Вот я «раскрыла» свое тело! Вот я его «развернула»! Затем руки в классе Спесивцевой действительно еще не поставлены. Их иадо сначала разболтать, раскрепостить и оживить, а затем медленно и постепенно ввести в русло строгого port de bras.

А за всеми этими замечаниями следует признать работу педагога в этом курсе плодотворною, тем более, что он считался с трудностями, зависевшими от разноголосицы возрастов.

В первой группе класса З. А. Спесивцевой решено отставить от занятий двух девочек: Вахромееву и Гантман—за структурную непригодность к занятиям хореграфией, а во второй группе—Васильеву Анну, Ключареву, Паль и Романовскую.

2

22-го мая происходило зачетно-контрольное испытание двух младших классов Конецкой и Гордовой, в составе той же комиссии, с приобщением к общей работе врача С. М. Рейнберга. По классу Конецкой результаты ее работы в течение четырех месяцев оказались довольно скудными. Педагог ошибочно взял слишком быстрый темп обучения. Ученицы делают то, что им еще не по силам, не выработанными, не поставленными пластически ногами, в шатком и неотчетливом рисунке. Plié не выразительно, не плывуче, не плавно. Батман tendu просто неправилен, как при окончании, так и при начале упражнения. О том, что здесь необходимо стремиться к выгибанию подъема, дети не имеют ни малейшего представления. В общем система классного преподавания не вызывает никаких особенных сомнений, если указанный поспешный темп не отнести к чертам характеристики самого педагога. Экзерцис у Конецкой естественно разбивается на свои вырвзительные составные части—раскрывание и развертывание тела. Но все дано в таких минимальных пока объемах, что судить о работе учителя сколько нибудь категорически не приходится. Класс Конецкой во всяком случае нуждается в доучивании—последовательном, настойчивом и энергичном. Сам педагог, еще не имеющий большого опыта в своем деле, согласился со всеми этими замечаниями и примет их к руководству в будущем учебном сезоне.

Из состава этого класса педагогической конференцией признано необходимым освободить от дальнейшего обучения следующих трех девочек: Дмитри-

евскую, Мендель и Рынду Алексееву за непригодностью их телесной структуры к изучению классической хореографии. Необходимо своевремеино дать им возможиость выбрать себе иную профессию, отвечающую природным способностям этих девочек.

Класс Гордовой, требующий пересортировки по годам учащихся, произвел на комиссию самое отрадное впечатление. Имеются девочки, уже обращающие на себя внимание превосходными качествами своей работы. У Веры Старостиной ноги — большие, фасонные и работоспособные, безупречного классического рисунка. Хорош шаг у этой девочки. В работе ее слышится танцовальная нотка — певучая и приятная. Анненкова Елена, при хороших ногах, показала великолепное développé, со всею прелестью молодой растительной вибрации. Хороший шаг у Рабинович, хотя все остальные черты ее работы еще нуждаются в тщательной отделке. У Болдииой бесподобная выворотность. Эти три девочки должны быть в кругозоре особенного интереса и учительского виимания со стороны педагога. Но и вообще следует сказать, что класс Гордовой поставлен образцово. Неспешное системное обучение, из этапа в этап, распределение экзерцисного материала по категориям строгой научности, коллекционирование учебно-хореграфических единиц в общем ансамбле — все это вызывает хвалу и благодарность. При этом на всем лежит отпечаток спокойствия, выдержки и авторитетности.

Из состава этого класса, при строгой проверке способностей учеников и учениц, пришлось отстранить от дальнейшего обучения трех девочек: Ежкову Анисью, Юхонцеву Валентину и Ковалевскую.

3

23-го мая 1924 года происходило испытание старшего класса Конецкой и младшего класса М. В. Кякшт. Что касается класса Конецкой, то и здесь можно отметить теже черты торопливости, недоработанности и необработанности, которые сказались и на предыдущем испытании младших учениц этого педагога. В классе, довольно пестром по годам учащихся, имеются дети, проходящие второй год хореграфического курса. Но прогрессивного нарастания знаний в них не замечается. Все та же бледность, вялость, худосочность во всех движениях, несовершенных по рисунку, по общему своему типу. Класс этот педагогу придется переучивать сызнова, от начала до конца. При этом здесь оказались девочки, подающие надежды. Вачнадзе худенький ребенок с выворотными ногами. Малыгина работает старательно, правильно, стремясь уловить классическую фигуру в чистоте. Но лицо у нее, расплывчато-широкое, с налетом упрощенности, мало подходит для будущей балерины. Михайлова хороша. У Нерике, несмотря на первый год обучения, уже обозначается подъемик нежно и красиво. Прелестная девочкв Седова, но очень еще неустой-

чивая на ногах. Манера танца у нее стильная и мягкая с легким женственно-растительным оттенком. Все это имеется в натуре, но еще сыро и необработано.

Таковы немногие ростки этого класса, от которого в общих его интересах пришлось освободить за непригодностью нижеследующих учениц: Якимову Елену, Рупышову Викторию, Полякову Зинаиду и Оболонскую Валерию. Последняя ученица, хотя и располагает хорошим шагом, в целом представляет собою нечто мало пригодное для дальнейшего обучения. Тяжкая, неуклюжая, лишенная утонченности, девочка должна несомненно избрать для себя иной путь практической деятельности.

Что касается младшей группы класса М. В. Кякшт, то тут приходится отметить целый ряд дефектов. Прежде всего класс этот составлен в высшей степени неудовлетворительно, включая в себя разнородные элементы по возрасту и по стажу. Девочки пятнадцатилетние учатся рядом с девяти и десятилетними. Учащиеся первоначальной стадии приобщены к девочкам, занимающимся уже второй год. Общий уровень классных познаний весьма низок, что само по себе было бы не так печально и не так трагично, еслибы минимум имеющихся познаний представлял собою в какой нибудь степени хореграфическую правильность. Пластики никакой. Даже не намечено, что в танцах, хотя бы в экзерцисе, должны ощущаться мягкие линии. Корпус лишен устойчивости. Нет гибкого plié, нет приседания на прыжках. Дети не имеют и представления о значении croisée и effacée, комбинируемых с определенною игрою плеч. Если бы строго судить о классе, по нынешнему его состоянию, то весь он, во всем его объеме, подлежал бы ликвидации. Но приходится допустить, что мы имеем дело со случайным гетерогенным комплексом, который в будущем придется рассортировать по соответственным категориям. Это тем более необходимо и допустимо, что кое-какие способности проблескивают и в нынешней работе отдельных учениц. Не плохими оказались такие ученицы, как Трояновская, Радлова, Минниченко, Смолякова. Их надо отдать бдительнейшему вниманию М. В. Кякшт. Что же касается Николаевой Елены, Кирилловой Тамары (колени вечно согнуты, лицо анемичное), Гензелович Адели и Войноровской Антонины, то, по заключению педагогического совещания, этим ученицам надлежит отказаться от занятий хореграфией.

4

24 мая происходило испытание двух новых групп класса М. В. Кякшт — старшей и средней. Старшая группа составлена в высшей степени разнокалиберно. В ней восемь девочек шестнадцатилетнего возраста, две девочки семнадцатилетнего. Имеются три ученицы, которым по восемнадцати лет. Четыре ученицы четырнадцатилетнего возраста, одна — пятнадцатилетнего и, наконец, две ученицы тринадцатилетнего. В такой мозаике работать сколько-

нибудь планомерно и успешно нет возможности. При этом почти весь материал находится в Школе второй и частью третий год. Одна девочка поступила даже еще в период нахождения Школы на Почтамтской улице. По тщательной проверке пришлось освободить от занятий четырех девушек: Путцеву, Байкову, Енко-Даровскую и Гуняженко. Некоторые из учениц проявили коекакие познания и способности, но в такой минимальной степени, что о них почти не стоило бы сказать ни одного слова, не будь столь безотрадна вся остальная масса этого класса. Николаева—девочка с хорошим лицом, и что-то в ней обнаруживает природную тенденцию к классичности. Какие то пластические линии мелькают в ее работе — не дисциплинированной и еще совершенно сырой. Ильинская плоха почти во всех отношениях, но в темпах аллегро иногда принимает живые и миловидные позы. Сажина и Павлова выдаются из толпы. У Павловой есть элевация, прыжок ее довольно высок и свободен. Сосина делает экзерцис заурядно, но с большим старанием. Шпарковская и Смирнова могут остаться на курсах, хотя их трудно себе представить, на дальнейшем пути обучения, приготовляющимися к педагогической деятельности. Две девочки Нагарнюк и Иванова обращают на себя особенное внимание. Одна из них — Нагарнюк — танцует довольно слабо. Батманы ее, несмотря на семнадцатилетний возраст, поражают своим почти детским бессилием. Кость еще мягка. Психологии никакой. И тем не менее девочка производит хорошее впечатление. Ходит она с чудесным апломбом, каким то молодым и стройным деревцом, на котором отдыхает глаз. Улыбка прекрасного рисунка. Такие лианы должны быть в балете, если бы даже и плохо танцовали, потому что сценический сад классического искусства должен заключать в себе, для гармонического эффекта, элемент и этой необходимой статуарной красоты. Иванова танцует лучше Нагарнюк, но грации в ней, вообще говоря, гораздо меньше. Обе эти девочки, в руках настоящего мастера-педагога, могли бы выработаться в незаурядные величины, как и упомянутая выше Павлова.

Остальные девочки не заслуживают никакой отметки. Что же касается Тетерина, то при общей удовлетворительности его работы, он производит впечатление молодого старичка. Его нужно культивировать с особенным тщанием, следя за его ростом. Если он останется столь же маленьким, как сейчас, то ему придется специализироваться для особого амплуа.

В средней группе, оказавшейся по своему составу и по уровню своих познаний крайне неудовлетворительною, пришлось освободить от дальнейшей работы в Школе четырнадцать человек: Добрынцову, Ингелевич, Вихреву, Харитонову, Голубеву, Рачинскую, Тетерину, Васильеву, Шварц 1-ю и Шварц 2-ю, Брейткас, Рузгас, Авенариус и Шкапину. Мятежеву же решено оставить на испытание. Некоторое удовлетворительное впечатление произвели три девочки: Чаадаева — пятнадцати лет, Миллендорф—четырнадцати лет и Лео—тринадцати лет, конечно, по сравнению со всем остальным материалом, не выдерживающим

и снисходительной критики. Группа эта тоже очень мозаична по составу из девочек четырнадцати, пятнадцати, шестнадцати и тринадцати лет. И все в целом, если говорить откровенно, просто никуда не годится. Ноги не поставлены, колени висят. Никакого представления об épaulement, вытекающем из требований croisée и éffacée. Головы учениц бросаются куда попало. Все трепещут, никакой устойчивости. О нюансировке движений и речи быть не может. Мягкий батман, вибрирующий нерв балета, лишен всякой выразительности. О вынимании, покрывающем какое то внутреннее психологическое plié танцовщицы, девушки не имеют ни малейшего представления. И при этом какие лица: мертвые, каменные, неподвижные, без бликов игры и света!

Однако все это не было бы трагично, если бы на несовершенной работе сказывалась печать классической школы. Но именно этой то печати и нет в работе всей группы учениц. Я боюсь сказать с уверенностью, что педагог воспитал эту группу, как и предыдущую, вне атмосферы классических идей. Я говорю это без настойчивости именно потому, что в руках М. В. Кякшт оказался слишком неблагодарный материал. Педагоги отмечают торопливость в ее работе. Ноги учениц обеих групп не могут делать и половины того, что им предложено на испытании. Но в этом пункте я держусь другого мнения. Я продолжаю гипотетически утверждать, что в самой системе преподавания допущены ошибки и изъяны, при которых хорошее не может усовершенствоваться, а плохое исправиться.

М. В. Кякшт, мне кажется, придется пересмотреть свои методы обучения и повести классы в следующем сезоне с большею, сосредоточенною и продуманною осмотрительностью.

5

26 мая происходило испытание двух классов Е. К. Обуховой—старшего и младшего. В младшем классе ученицы Александрова, Усачева и Нуде оказались неспособными продолжать хореграфическое образование, хотя по внешности девочки эти производят довольно благоприятное впечатление. Нуде не представляет никаких данных для надежд на будущее. Никакого подъема, ступня неправильно сложенная и неразработанная. Высока ростом. Хотя в работе этой девочки можно проследить кое-какую правильность, вся она в целом вне хореграфической стилистики. В самом теле девочки нет тенденции к классическому танцу, и неприспособленность ее к балету кажется безнадежною. Усачева девочка старательная, но вся какая то неопределенная. Лицо—грубоватое. Plié лишено плавности. Ручки длинные с оттопыренным большим пальцем во время выкидывания вверх и раскидывания по сторонам в том или ином port de bras. Вопрос об Одляницкой решено было конференцией обсудить отдельно, в виду разноречия голосов.

Но в этом классе Обуховой имеются и экземпляры девочек, внушающие надежду. Гиммельман прелестное маленькое существо, тоненькое, с миловидною улыбкой, с прямыми ножками, еще не определившими своего классического фасона. В движениях устойчивость. Девочка вполне выворотна и держит голову уверенно, согласованно с плечом. Но прыжка не видать, и, кажется, слух Гиммельман недостаточно разработан. Данилова девочка способная, но вся неустойчивая, трепещущая, как хворостинка. Путято, к сожалению, наделена невыгодном лицом. Но у нее прыжок и открытый большой шаг. Нога классическая, в работе замечается старательность. Девочка Черицо производит хорошее впечатление. Ножки несколько грузны и широки в бедрах. Но шаг прекрасен. Прогрессирует эта ученица постепенно и уверенно. Лотова прекрасная девочка с стильно выразительным лицом. У Жуковой определенно обрисовавшаяся элевация: прыжок ее великолепен. Пугина — маленькая девочка девяти лет. Личико нехорошее. Ножки тонкие-тонкие, как перышко, почти без веса. Шаг достаточно открыт. Намечается подъем. Но руки и пальцы лишены дисциплины. Мальчик Обухов, тоже девяти лет, производит впечатление старательного ученика. Но сказать о нем что нибудь определенное было бы преждевременно. Михайлова круглолицая девочка, способная, с вырабатывающимися ножками. Шляхт, с небольшим шагом, корректная и старательная, но вся безжизненная, материальная какая то, пассивная. На курсах работа ее получит более верное направление. Златогурская, с великолепным шагом, Малиновская, Шалыгина, с прекрасными по рисунку ножками, наконец, Свиридова, с косящим взглядом, и Якобсон, восьмилетняя девочка — все они могут остаться на дальнейшем обучении, хотя и не представляют собою ничего выдающегося. В системе обучения этой группы замечаются энергия и выдержанность опытного педагога. Экзерцис расположен правильно, с разработанными частями, сменяющими друг друга в необходимой последовательности. Это старый надежный экзерцис, прикрытый авторитетом чуть ли ни самого Иогансона. Но руки поставлены у учениц неудовлетворительно. Они не плывут из своих позиций, не круглятся, не вибрируют в женственно растительном рисунке. Пальцы оттопыренные. Позы напряженные и искусственные, без необходимой свободы, свободы пластической, в кистях. Вообще в классе замечается отсутствие мягкости и воздушной нежности. Все правильно, но резко определенно. Нет полутонов, того итальянского sfumato, того картинного effacée, которое придает очертаниям тел и движений художественный характер. Каркас налицо и крепок, но необходимо одеть его в нежную плоть.

В другом подклассе Обуховой решено освободить от занятий Гуревич, Самсонову (ноги мертвые), Катеринич, Груздеву (имеется шаг, но все остальное шаблонно), Каскину и Паук. Стефанову следует перевести на курсы, а Зуеву подвергнуть всестороннему осмотру врача. Остальные девочки, Финкельштейн, Данилова, Бебер, Хиргиян, Ставен-Гаген, Князева, Павлова Валентина—ни в ка-

ком отношении не представляют ничего выдающегося. На всех решительно печать тяжеловесной ремесленности и необработанности. Финкельштейн, при огромном шаге, делает все с такою резкостью, что пропадает всякое возможное впечатление пластичности от вполне правильных по рисунку движений. Денисова, способная и музыкальная девушка, худая и болезненная, тоже вдается в невозможную резкость. У Бебер темное и страдальческое личико. Ножки коротенькие. Но все вместе опять таки грубовато, обтесано ремесленным верстаком. Ставен-Гаген способная и старательная девочка, приятная на вид. Но эта девочка в своих танцах страдает изъянами все от того же отсутствия художественной шлифовки. Хиргиян и Князева ничем не выделяются из ряда других учениц.

Педагогу следует отдать должное за надежные уроки основ хореграфии поколению юных работниц классического искусства. Уроки эти останутся в памяти надолго. Но к этим существенным урокам в высшей степени желательно прибавить внушения нежной и мягкой утонченности, без которой танцы лишаются очарования. Превосходный фундамент и даже все здание должны быть увенчаны достойным фронтоном.

6

28 мая 1924 года происходило испытание двух классов Снетковой. Прежде, чем оценить достигнутые педагогом успехи, необходимо отметить одну особенность, проходящую через работу всех почти педагогов Школы. Руки танцуют неправильно, не будучи поставлены в самом начале надлежащим образом. Раскинутые по сторонам, в обхватном движении, с обхватными пальцами, они производят впечатление напряженного усилия, направленного к непонятной цели — что-то схватить или обхватить. Иногда кажется, что учащийся держит перед собою какой то большой котел. Особенно рельефно это выражается у мужчин, с их неумением смягчать пластическими мазками естественную жесткость рук. Чтобы освободиться от этого недостатка, искажающего нежный рисунок port de bras, надо живо представить себе нижеследующее. Человеческая рука распадается на три части: плечо, локоть и кисть. Напряжено только плечо. Оно держит и направляет движение руки усилиями своих мышц. В этом отношении плечо играет приблизительно такую же роль, как и бедро для ноги, когда производится батман soutenu или rond de jambe на глубоком приседании. Мышцы плеча то сжимаются, то расправляются в освобожденном движении. Что касается локтевой кости, то она дает во время танца более или менее вибрирующую гамму. Она способна к контрпостным вращениям и вообще отличается большею, чем плечо, выразительностью, представляя собою в этом отношении подобие коленной части ноги. Наконец, кисть — с ее тыльною и внутреннею поверхностью (en dedans и en dehors). Она совершенно свободна в своих движениях, бесконечно послушна и выразительна. Ею можно прямо играть.

То мы открываем ее перед собою, когда воздух приведен в движение каким-нибудь летучим арабеском, то круглим ее над головою, то сгибаем в аттитюде тыльною поверхностью к небу. Вообще кисть вибрирует легко и вольно, оттеняя весь танец играющими брызгами меняющихся душевных настроений. Но для того, чтобы кисть и локоть могли жить и действовать с полною свободою, с полною непринужденностью, необходимо все напряжение сосредоточить только у плеча. Свободная же кисть должна казаться брошенною вперед или назад, наверх или вниз, вполне вакантною для всякого каприза, а не занятою каким то воображаемым трудом. Весь труд в плече, а совсем не в кисти. Кисть говорит, танцует и играет. При такой свободе пальцы ее складываются естественно, сдруженные между собою, не раскоряченные и не распяченные в испуге или судороге. Большой палец не должен быть высунут. Это тройное наглядное подразделение руки хорошо преподать и внушить благовременно учащимся, чтобы придать их port de bras живую естественность, грацию и свободу.

Обращаясь к постановке рук в младшем и старшем отделении класса Е. П. Снетковой, я должен отметить, что она страдает указанными выше недостатками. Цельного и красивого port de bras мы тут не имеем. Хорош и миловиден танец рук у Улановой, Герман, Троепольской, Кузнецовой — тут и вкус, и манера, и влияние красивых образцов. Что-то взято от скульптуры и от картин, что-то прямо схвачено со сцены восприимчивой душой. Но port de bras Изместьевой, Королева, Ульяновской и других поражает своею бестолковостью. Над этой стороною дела педагогу необходимо крепко и настойчиво поработать. Ставятся в начале обучения ведь не только одни ноги, но весь человек—ноги, руки, голова, спина и даже глаза и губы. Одно должно гармонировать с другим в общем пластическом аккорде. Часто улыбка спасает погрешность движения, а мертвенность лица искажает безупречность танца. Нужна полнота во всем, от начала и до конца обучения. Вообще вопрос о полноте и гармонии в педагогической работе Е. П. Снетковой вызывает некоторую тревожную задумчивость. Е. П. Снеткова вполне удовлетворительный педагог, с выработанной манерой преподавания. Но представленный ею экзерцис оказался чрезвычайно сокращенным. Некоторые темпы упражнений, например, plié на третьей и четвертой позициях, батман fondu и батман développé, вращение ноги на глубоком приседании, rond de jambe soutenu, как и и rond de jambe в воздухе, так называемое rond de jambe développé — все это прошло на испытании недостаточно удовлетворительно, вероятно, потому, что всему этому не предшествовала культура классиого обучения. Девочки не делают напряженных relevé у палки, а затем все-же, выйдя на середину зала, исполняют разные фигуры на полу-пальцах. Не показывать всех деталей в основном экзерцисе было большою ошибкою со стороны Е. П. Снетковой. На зачетно-контрольном испытании проверяется вся система обучения, во всех ее линиях и планах, и никакие купюры здесь не допустимы.

Затем, обращаясь к другим сторонам работы Е. П. Снетковой, следует отметить прежде всего одну важную черту. В постановке пластических фраз педагог держится во всем и всегда коротких линий, маленьких поз, почти игрушечных масштабов, в забвении музыкального целого и общего художественного впечатления. Конечно, законченная формочка и позочка тоже представляют чрезвычайную ценность. Но тенденция к линиям большим должна быть вкоренена в учащихся, как условие широких хореграфических задач и построений. Вырабатывается в классе не какое нибудь домашнее рококо для невинной танцовальной забавы, а связная система законченного и серьезного искусства.

Переходя к оценке отдельных учениц, следует отметить несколько пунктов. Ученицы Афанасьева и Коралова, из младшего отделения класса Снетковой, оказались неспособными к дальнейшему прохождению курса. Девочка Кригель, четырнадцати лет, обратила на себя внимание хорошим построением ног и умением вынимать их мягко и плавно из одной позиции в другую. Выразительным личиком, подходящим к балетной сцене, обладает Марина Страхова. Николаева хорошо работает для своих ранних двенадцати лет. У Шпарковской нога плоская, но девочка, при других удовлетворительных данных, может продолжать в школе свою дальнейшую работу. Что касается Соловьевой, Кондт, Ивановой Марии, Абросимовой, Степановой, Липиной и Кохановнч, то они представляют собою экземпляры величин в общем довольно удовлетворительных. При усердии со стороны педагога из них можно вырвать на поверхность пригодный в будущем материал. Талант хореграфический определяется не скоро. Нужно колотить и колотить резцом по камню, чтобы добиться точных результатов. Что касается старшего отделения класса Снетковой, то решено конференцией освободить от дальнейшего обучения следующих учеников: Кириллову, Рашель, Баташова и Алексееву Лидию. Суждение об Ульяновской, окончательное и решающее, решено отложить до заключительных постановлений по всем экзаменам, не только хореграфическим, но и предметным. Среди других учащихся с удовлетворением следует отметить Кузнецову, Уланову, Афанасьеву, Рябкову и других. Не плохи Силина, Ковалев, Соловьева и Троепольская. Но внимание обращает на себя пятнадцатилетняя девочка Герман. Герман учится всего только несколько месяцев, но успехи ее заметны. Ножки прекрасные — стильные, классические, с нежным перехватом, хотя в общем еще недостаточно выработанные и слишком мягкие. Руки держит образцово. Такое port de bras, свежее и поэтическое, могло бы быть замечено и на образцовой сцене. Развернутый батман—весь в растительно-лиственной прелести, ему присущей. Иногда попадаются ошибки. В аттитюде рука отступила слишком далеко от головы. Но зато пируэт многообещающий. Бок вогнут вовнутрь, корпус рвется вверх по линии опорной ноги. На этот метод исполнения пируэта я обращал внимание неоднократно, как педагогов, так и учащихся.

Если в следующем сезоне Е. П. Снеткова использует для дела достаточную энергию, то можно ожидать от ее работы результатов более продуктивных, чем в истекшем сезоне.

7

На зачетно-контрольном испытании 29-го мая перед конференцией предстали старшие и младшие курсанты класса Обуховой. Прежде всего следует отметить превосходное в педагогическом отношении ведение этого класса. Ученики и ученицы знают много и работают под руководством Е. К. Обуховой с необыкновенным старанием. Во всем видна система, видна планомерность обучения. В младшем классе Алексеева Антонина, Соколова Лариса и Роговская оказались пригодными для Школы. Конференция постановила перевести их туда с курсов. Все остальные девочки, оказывающие в своей работе довольно большие успехи, как Болотина, Константинова, Нерике, Каллас, Булочникова, Грекова, Кроткова и Витавская, могут остаться на своих местах, подготовляясь к педагогической деятельности. Все они слушают лекции, в высшей степени прилежны и, вообще, представляют собою и в моральном, и в бытовом отношении надежный элемент Школы. Девушка Вербицкая, хотя экзамена и не держала, достаточно известна педагогам. По всему видно, что мы не имеем здесь дела с будущим деятелем на почве хореграфии.

Что касается старшего отделения курсов, то некоторые его части обращают на себя особенное внимание. Лысенко и Муллер, несмотря на довольно высокий возраст, могут быть переведены в Школу. Работа их отличается хорошей стильностью в классическом типе. У обоих юношей имеется элевация. Прелестная девушка Базыкина, с благородным лицом, с красиво и довольно мягко выдержанными движениями рук и корпуса. Из нее может выйти чудесный в будущем педагог. То же надо сказать и о Соловьевой Анне — работоспособной девушке, с заметною интеллигентностью в лице. Что касается Гласс и Лохвицкой, то они выделяются своей работой, особенно Гласс, обладающая чувством классического танца в заметной степени. Прекрасные девушки Назарова и Нилова, пропускающие мало уроков и усваивающие технику экзерциса с большою вдумчивостью. Все остальные курсантки, не называемые здесь по именам не представляют никаких особенных отличительных черт. Продолжение их занятий на курсах не только вполне допустимо, но и желательно. В общем, все вместе, они поддерживают атмосферу труда и старания, благотворно влияя на окружающих. Что же касается Данович, Шалыгиной и Аггеевой, то о них решено подождать с окончательным постановлением до общей конференции.

На вопрос одного из педагогов Школы, какова собственно задача курсов, надлежит ответить следующее. Курсы призваны создавать педагогов по хореграфии: это основной камень во всем их построении. Но не всякий может быть педагогом по хореграфической части. Может отсутствовать талант преподавания,

умение передавать и внушать необходимые познания. Может недоставать также и личный пластический материал внешнего характера, без которого продуктивное обучение не имеет места. Ведь надо показывать, наглядно демонстрировать восприимчивым ученицам определенные формы танца. При отсутствии же естественной грации ученицы будут имитативно усвоивать все преподаваемое в грубых тонах, от которых нельзя будет впоследствии отделаться. Такова первая задача курсов. Но имеется еще и вторая задача: это — выпускать контингент лиц, интеллигентных в отношении хорегрвфии и смежных с ней научно-эстетических дисциплин. В обществе нет образованных по этой части людей. Сплошное какое то невежество господствует в этой области. Новые созданные курсами кадры восполнят этот пробел и будут в высшей степени полезно влиять на творческую работу балетных сцен, которые должны размножиться по всей России. Подъем критерия суда и оценки в публике будет содействовать возникновению хорошей артистической самокритики, которая сейчас поражает своей слабостью.

8

30-го мая 1924 года происходило испытание двух последних классов М. Ф. Романовой. С точки зрения экзаменационной, это был день испытательных барьеров, с одной стороны, и артистических притязаний учащихся, с другой стороны. В обоих этих пунктах классы М. Ф. Романовой оказались не на высоте того уровня, который обусловливает выпуск на сцену из нормально развивающейся школы. Следует однако отметить, что этот состав экзаменовавшихся и не мог сам по себе дать того, что следовало бы назвать в настоящем смысле слова школьным выпуском. Учебный стаж обнимает восемь лет — шесть основных и два года усовершенствования. Поступает же в школу юный, сырой человеческий материал, пластически послушный и потому способный ко всевозможным трансформациям. Трансформируется все: лицо, тело, характер, даже психика, общая и художественно артистическая. Здесь же мы имеем — я говорю о старшем отделении экзаменовавшихся — группу организмов, явившихся в Школу уже наполовину готовыми и по своему сложившимися. Организмы эти прошли школьную выучку, в лучшем случае, в течение едва ли половины положенного срока. Было бы почти чудом, если бы хотя один из учащихся этой категории достиг выразительного успеха в артистическом отношении, в мере сколько нибудь полной. Хореграфическое искусство, как никакое другое искусство в мире, требует длительных годов обучения, пока не сформируется по новому все тело, руки, голова, корпус и ноги, сложная система рефлексов, рождаемых классическими задачами танца. Нельзя забыть, что наряду с этими рефлексами, их создавая, их оживляя и их дополняя, живут в человеке психические способности и волевые устремления высшего порядка,

подлежащие систематическому росту, культивировке и дисциплине. Все это требует годов и годов — иначе получится неизбежный, слишком знакомый нам вид халтурного классицизма.

Обращаясь к индивидуальному рассмотрению ответственной группы учащихся, я должен сразу же сказать, что одно только имя Евгении Таль может быть здесь названо с некоторым удовлетворением, как кандидатки на пост классической артистки. Девочка не отличается красотой. В ней мало мягкости, мало тех прелестных линий, которые обусловливают совершенство поз, батманов и фигур в монументальном adagio. Я не могу отозваться с особенным сочувствием и об эксспресивном таланте этой девочки, имея в виду только игру лица. Экспрессия не разработана и слишком, я бы сказал, сосредоточена на одном мотиве, на мотиве технического исполнения в данный момент. Еще один, на этот раз даже крупный недостаток. В танце Таль преобладает тип исполнения на effacée, который всегда несет с собою более легкую и менее гипнотизирующую тему, тогда как классическое croisée углубляет танец и драматизирует пластику в высшем хореграфическом смысле этого слова. За всеми этими существенными оговорками следует однако признать, что артистическая индивидуальность этой прелестной девушки не подлежит никакому сомнению Она умеет делать все — и на полу, и на темпах элевации, и в пируэтном обращении, и в сплетениях и полетах en tournant. Поворот ее головы, то, что Леонардо да-Винчи называет contrapposto, прямо великолепен. Я разумею именно поворот, быстрое движеиие в технике épaulement, а не нежное, мягкое, кокетливо-женственное склонение головы, свойственное более пластическим талантам. В произведенном на сцене 30-го мая экзерцисе деаочка не блеснула почти ни одним темпом. Но все было правильно, чисто и законченно. Когда же стали развертываться темы adagio и аллегро, Таль сразу выдвинулась из группы своей талантливостью, общею живостью и художественной импульсивностью в своих движениях. По совести приходится сказать, что размера дарования девочки мы не знаем. Есть стадия хореграфического роста, когда индивидуальности необходимо танцовать и танцовать. Надо кинуться в поток и в нем плавать. Надо брать поставленные барьеры. Но, к сожалению, в практике педагога, М. Ф. Романовой, таких моментов, сочетающих экзерцис с искусством, в последнем учебном сезоне было слишком мало. Дети только учились, только тянули повседневную и необходимую классную лямку, но не получали возможности разрабатывать тут же, в параллельном труде, каких нибудь художестаенно-артистических задач по своим силам и дарованиям. В этом отношении весь старший класс Романовой не двинулся с места сколько нибудь ощутительно с минувшего года до настоящего времени.

Но Таль составляет все-таки исключение в круге старшего класса учениц. О других экземплярах этого класса говорить долго, подробно и обстоятельно не приходится. Дае ученицы — Щербакова и Владимирова — должны быть просто

освобождены от занятий в Школе. В Школе, как таковой, им делать больше нечего. Они довольно много знают, но танцовать красиво и приемлемо для сцены они не могут. Тут артистическая карьера заказана навсегда. Но и педагогами две эти девушки не могли бы быть, педагогами в надлежащем смысле слова, т. е. педагогами не зубрёжки и вдалбливания хореографического материала в учащихся, а сознательного и одухотворенного формирования сил. Валентина Ефремова работает правильно и, если бы проявляла больше темперамента, могла бы современем стать хорошей учительницей. Девушка понятливая и трудолюбивая. Но артистичности ни тени: все сухо, определенно, без нюансов, без полу-тонов. По годам Ефремова, в сущности, уже окончила Школу, пробыв в ней всего два года слишком. Что касается Савицкой, работающей в Школе около четырех лет, то она может пока остаться на своем месте. Девочка сознательно идет, повидимому, к педагогической карьере.

Теперь остановлюсь на трех ученицах: Волкова, Зив, Павлова Тамара. Все они в разных отношениях крайне неудовлетворительны. У Волковой хорошая классическая нога и стильное лицо, хотя и не крупное, слишком острое по своим чертам. Но искусства в ней не чувствуется. Она танцует не ритмично, постоянно колеблется на месте, лишена прыжка и мягкого plié. Отсутствие plié это главный недостаток в танце Волковой, объясняемый повидимому небезупречностью сложения. Один бок всегда кажется у нее вдавленным, и это мешает телу принимать правильные положения. Волкова работает тоже около четырех лет, но успехи ее на хореографическом пути незначительны. Зив обладает, говоря формально, хорошими средствами из хореографического аппарата. Батман у нее силен, движения уверенны. Имеется прыжок, знание дела и довольно чистая, стремительная и даже звонкая заноска. Но девушка слишком грузна и тяжела. Она остается массивною, даже и худея. К впечатлению, испытываемому от ее танца на сцене, всегда примешивается что-то болезненное. Зив — не классическая танцовщица. Но педагог она полезный. Наконец, Павлова Тамара. При задатках некоторой артистичности, это в настоящее время — сплошная классическая халтура. Лицо ее охлаждает всякое впечатление, получаемое от танца. Двадцатилетняя девушка, с довольно богатым уже житейским посевом в душе, развиваться в своем искусстве дальше не может. В свое время Павлова училась у Москалевой, посещала Школу Русского Балета, когда она еще находилась на Почтамтской. Потом Павлова забросила хореографическую науку, а теперь вернулась к ней опять, обремененная и тяжкая от пережитых годов, но уже окончательно годная только на халтуру.

Три кавалера: Козлов, Винтер и Синицкий проявили веские способности, с разными индивидуальными оттенками. Все они великовозрастны, но могут продолжать свою работу в Школе, на своих местах, помогая нашим постановкам, причем им следует разве только пожелать побольше мужественного элемента в исполнении.

Из всей этой характеристики по группам и лицам я делаю нижеследующие выводы. В Школе для дальнейшего обучения можно оставить на год или на два одну лишь Таль. Остальные все учащиеся, за исключением Щербаковой и Владимировой, должны быть переведены в класс усовершенствования, по общему его отделению. Техникум имеет один класс усовершенствования из двух отделений: специально артистического и общего. Ученицы могут заполнить высший класс усовершенствования в целях по преимуществу педагогических. Такие девушки, как Волкова и Зив, имеют чем и что преподавать. Один опыт с Волковой дал в этом отношении удовлетворительный результат. Если девушку эту, бедную и прекрасную, авторитетною рукою направить на верный путь, то может получиться новый совершенный тип полезного практического деятеля в области хореографии. При этом в высший класс по общему и специальному отделению должны быть введены со всею серьезностью грим, мимика и поддержка. Никакого другого выхода для этой категории учениц М. Ф. Романовой я не вижу. Да и дорога тут, с моей точки зрения, открывается прекрасная. Эти девочки из высшего класса будут носительницами идей Школы, хранительницами ее традиций и наследницами всех наших заветов. Если прибавить к этому отдельные эпизодические выступления на показательной сцене и возможность совершенствоваться в хореографическом отношении, то чего же иного они могли бы пожелать в пределах отпущенных им природою сил?

Перехожу к младшему отделению. В целом оно производит более удовлетворительное впечатление, чем разобранный нами старший класс. Таисия Алексеева может быть переведена с курсов в Школу. Нина Кулагина остается на своем месте для дальнейшего усовершенствования природного дара. Это прекрасная девушка, стильная, с чувством классического танца, развивающаяся в быстром темпе. Сестра ее София Кулагина должна быть переведена из Школы на курсы, так же, как и Алмазова, сделавшая заметный регрессивный шаг по сравнению с прошлым годом. Ефремова Таисия, пропускающая целыми десятками учебные часы, мало успевающая в танцах, может быть временно уволена от занятий с предоставлением ей права подать новое заявление о приеме. Что касается Васильевой, Шекуловой и Колпаковой, то эти девушки выделяются по преимуществу способностями к характерным танцам, и в этой важной отрасли хореографического образования они могут достигнуть весьма заметных успехов, в особенности Васильева, которая с природным дарованием соединяет драматическое лицо и сценическую внешность. Для характерных танцев в ней много смолы настоящего темперамента. Крылова, Козакевич, Кокина не дают материала для серьезных суждений. Пусть продолжают учиться на курсах, под бдительным надзором педагогов.

Теперь несколько заключительных слов о Домбровской. Педагоги почти единодушно выдвигают против нее соединенные батареи осуждений. Она ленивая, озорная девушка, непослушная и дерзкая даже в своем молчании. Из Школы,

функционирующей при академическом театре, она была изгнана. Но я никак не могу присоединиться к осудительным характеристикам моих коллег по Школе. Иногда в самом озорстве проблескивает симпатичность. В классах вообще бывают дурно ведущие себя дети, с которыми, даже воюя, остаешься неразъединенным. Нечто подобное представляет собою Домбровская. Такие девушки, как Домбровская, погибают десятками, но могут быть и спасены благодетельной волной не отчаявшихся влияний. Такой волне я хотел бы и вверить эту девочку. Если М. Ф. Романова отказывается ее учить, буду просить об этом Е. К. Обухову. У нее твердая рука.

9

31-го мая 1924 года перед конференцией прошло несколько групп учащихся класса А. И. Бочарова. Педагог показал свой экзерцис по курсу характерных танцев. Должно прежде всего установить, что самостоятельного характерного экзерциса не существует, если не считать экзерциса А. В. Ширяева стоящего особняком. Но, рассматривая во всех подробностях классную работу Бочарова, я замечал и замечаю следующее. Экзерцис у него является внешним, иногда механическим сплавом двух начал: классического и характерного. Сплав этот настолько гетерогенен по своему существу, т. е. составные его части настолько еще не слиты, что очертания классического в них элемента видны с полной ясностью. Иные темы классических упражнений находят здесь свое тождественное повторение. Возьмем, например, plié: оно у Бочарова абсолютно то-же, что и в классе М. Ф. Романовой, такое же во всех отношениях, каким оно бывает в классическом танце вообще. И в таком своем виде оно совершенно ненужно в специальном экзерцисе. Если все в классическом танце построено на ритмическом сочетании plié и relevé, причем relevé, без секундной паузы, следует за plié, то в танце характерном мы имеем иное отношение этих двух хореграфических величин. Relevé приходит всегда с некоторым запозданием, после приседания, имеющего, в зависимости от танца, тот или другой, более или менее комический характер. Если приседание длится слишком долго, оно всегда производит именно комическое впечатление. Некоторые русские и кавказские танцы, можно сказать, протекают на стационарных приседвниях, с выразительными оттенками игры и движения. Это замечательная вещь, заслуживающая внимания хореграфов: все, что длится долго, замирает, застывает на одном месте, производит или трагическое впечатление, или впечатление комическое. В adagio все длительные выдерживания темпов, замирания на руках у кавалера в воздухе, создают иногда ошеломляющий эффект в смысле драматического пафоса. Достаточно вспомнить такие позы Т. П. Карсавиной на руках Владимирова: они останутся в истории русского балета навсегда. Но в танцах сатиров или иных мифологических созданий разных народов, египтян, евреев, китайцев и индусов, темпы движения, задержанные или тенденциозно

замедленные в исполнении, носят ясно выраженный буффонный характер. Вот что надо сказать о plié в экзерцисе Бочарова. Его следует реформировать. Надо отыскать для него варианты с перерывами и замедлениями.

Затем дальше. Бочаров берет из аппарата классической техники тот или иной батман, тот или иной rond de jambe, и то, и другое движение перерабатываются внесением в них элемента en dedans или же контрпостного мотива иногда неожиданного, довольно часто и совершенно случайного. Получается опять таки впечатление сплава, в котором классический каркас сквозит искаженный и перелицованный. Само намечаемое педагогом движение не может производить комического впечатления — в нем нет своего пульса, своего тона, своей боли или своей радости. Это не человек, а гомункул, приготовленный в реторте, но его можно представить с веселым подъемом настроения, вложив в него душу, которой у него нет. Это приблизительно то же самое, что настраиваться на бaлетной сцене не темами оркестровыми и хореграфическими, а либретными. Необходимо же для дела, чтобы сама фигура танца заключала в себе мотив исполнения определенного типа. Среди батманов, заимствованных из классического экзерциса, обращает на себя внимание отсутствие бравой и веселой эксплоатации вращения ноги на глубоком plié, которое могло бы создать впечатление веселого распластывания тела по земле. Это явилось бы превосходной темою не только для мужского, но и для женского танца. В характерном экзерцисе особенно необходимо широко использовать тяжеловесную, скрипучую пружину temps de cuisse.

Я не вдаюсь в детальную критику. Следовало бы отметить, что в экзерцисе Бочарова не отличается особенным совершенством постановка рук. Педагог тут не перерабатывает классического port de bras и не создает ничего своего. В балете характерные танцы чрезвычайно тривиальны и именно в пункте рук нуждаются в широчайшей реформе. Но такая реформа может исходить только из Школы. Эта реформа в экзерцисе Бочарова еще даже и не намечена. Упомяну вскользь также о тирбушоне. Его совершенно нет в экзерцисе Бочарова. Обстоятельство это производит досадное впечатление. На тирбушоне держался весь гротеск античного мира, всей комедии dell'arte. Иные тирбушоны даже Леонтьева бесподобны. Знает их и искусство А. М. Монахова. В классе Бочарова имеется человеческий материал, достаточно богатый, как в мужском, так и в женском персонале, для надлежащего использования этой фигуры. Задержанный в воздухе тирбушон брызжет сам по себе страстью, силою и смехом.

За всеми этими недочетами, указываемыми мною с научной объективностью, я должен все же признать и достоинства работы Бочарова. Компонирующий в ней творческий элемент еще только едва-едва вибрирует. Характерный танец не разложен у него на свои живые и неделимые атомы. Но сделанное все-же имеет свой вес и объем, свою валютную ценность. Нельзя забывать, что в этой области приходится быть пионером, прорубать девственный лес ударами топора.

Обращаясь теперь к ученикам и ученицам, скажу суммарно, что, за несколькими исключениями, их работу следует признать удовлетворительною и темпераментною в достаточной мере. Видна любовь к характерному танцу и к классу Бочарова, чуть ли не большая, чем к классам других педагогов. Виден также и прогрессивный рост знаний из года в год. В первой группе явившихся на испытание учеников пришлось однако отставить от класса, за совершенным отсутствием успехов и подготовки к танцам, Алексееву Лидию и Баташова Александра. Остальные ученики работают более или менее продуктивно. В характерном танце Вера Зив имеет свойственную ей тяжесть как бы себе на пользу. В мазурке, в шикарном платье, или в какой нибудь рапсодии, в венгерской мантильке на горностае, она могла бы производить импонирующее впечатление. Спина у нее гордая, ровная и благородная. Во второй группе подлежит увольнению София Бойкова, в свое время отставленная и от классического танца. Енко-Даровская на экзамен не явилась и, редко посещая классы, не могла, конечно, сделать никаких успехов в характерном экзерцисе. Но в этой группе нельзя обойти молчанием уже отмеченных мною выше девочек: Иванову Антонину и Нагарнюк. Как и в классических танцах, Иванова сильнее Нагарнюк. Но у Нагарнюк мы имеем счастливую внешность, личико тихое и скромное, с сияющими, как звездочки, глазами. В третьей группе увольняются Харитонова, Ингелевич, Тетерина, не выдержавшие зачетного испытания и по классическим танцам. Но в отделении этом оказалось несколько учениц, с прекрасными данными и для характерных номеров. Хорошими исполнительницами были Герман и Уланова. Чистота классической дисциплины дала здесь превосходное отражение. Никуда негоден Аронзон—грузно-комичный, с мало экспрессивным лицом. Голова у него непропорциональна с телом и анти-балетна в высочайшей мере. Вызывает сомнения Болотина. Прелестно работает Черицо. Рябкова тоже естественно прилипает к древу красоты. Другие ученицы и ученики покажут себя в будущем. Вопрос о заметно прогрессирующем Ковалеве должен еще быть рассмотрен на общей конференции. В четвертой группе не оказалось ни одного человека, которого следовало бы отставить от дальнейшей работы. Кто-то усердно возражал против Маликовой. Но девушка эта, учащаяся на курсах, не исключена по классическому танцу и проявляет большой интерес к лекциям, будучи вполне интеллигентной. А такие явления приходится особенно ценить при безотрадном впечатлении в этом смысле от многих, даже и выдающихся учениц. Перова, например, не бог весть, как хороша в хореграфическом отношении. Она только тут удовлетворительна, но оказывает однако самое благотворное влияние на контингент учащихся, исполняя доверенные поручения профессора Когана, основывая кружок по изучению истории искусства и костюма по кафедре Доливо-Добровольского и, вообще, являясь горящей свечкой среди весьма ощутимой темноты. Таким экземпляром необходимо дорожить и дорожить. В этом пункте я совершенно расхожусь с педагогами, как З. А. Спесивцева,

которая не видит связи между искусством и интеллектуальностью. Однако все выдающиеся артистки, судя по их письмам, мемуарам и отзывам современников, такие артистки, как Тальони, Гризи, Фанни Эльслер, Малибран и Рашель, были эстетически образованы в лучшем смысле слова. Всех имен не перечислить, а на русской сцене довольно назвать В. А. Трефилову, почти руководительницу выдающегося художественно-библиографического журнала. Не могу пропустить и имени моего личного друга Н. Г. Легата, с его высокими умственными запросами и способностью до слез вдохновляться движением мысли в другом человеке. Но, увы, имеются и безотрадные отступления от универсального канона. Иногда некоторое дарование живет рядом с образованием минимальным. Позволительно спросить себя, чем стало бы такое дарование, если бы расширился младенческий примитивный дух?

10

4-го июня происходило зачетное испытание средней и старшей группы класса А. И. Бочарова. В средней группе обозначились следующие результаты работы. Педагог сначала показал часть своего экзерциса, в сущности, только для того, чтобы разогреть учащимся ноги. Но уже в частичном экзерцисе этом выделились две девочки прелестными черточками своего исполнения: Алексеева и Кузнецова. Прекрасная в классическом экзерцисе Павлова здесь оказалась довольно бледною, вялою и невыразительною. Совершенно плоха Кириллова, неудовлетворительна Штанге. Финкельштейн работает беспомощно, слабо, некрасиво, с согнутою горбиком спиною. Остальные девочки не останавливают на себе внимания ни в отрицательном, ни в положительном смысле слова. Для этой группы учениц А. И. Бочаров поставил несколько номеров: матлот, тарантеллу, голландский танец и польку. Я должен сказать по этому поводу несколько общих слов. В отличие от классических танцев, характерные танцы являются танцами индивидуально народными, с выражением определенного типа и темперамента. Техника тут служит рычагом для передачи этнографических особенностей той или иной группы. В самой постановке характерных танцев требуется поэтому чувство интимного понимания изображаемого быта, мгновенный внутренний контакт с ним, так сказать, его сопереживание. Соответственно с этим исполнение характерных танцев должно иметь в себе нерв искренней непосредственности, которая дается только при одном условии, если артист нашел в себе отклик намеченного балетмейстером оживления. Если речь идет об одушевлении во французском стиле, надо сделаться на мгновение французом. В тарантелле необходимо быть итальянкой, со всею ее тяжкою чувственностью и здоровой красотой. На первом плане всегда и во всем перевоплощаемость. А. И. Бочаров, не задаваясь на этот раз серьезными целями, дал нам лишь несколько хореграфических набросков для испытания артисти-

ческих сил средней группы. Матлот прошел в общем довольно вяло. Нужна юношеская лихость с апломбом военщины, которого в детях не оказалось. Нужны веревочные хитросплетения то en dedans, то en dehors, которые требуют от исполнителя, вернее сказать, исполнительницы бесконечного технического совершенства. До такого совершенства учащиеся, несмотря на все усердие Бочарова, дойти еще не могли. Все это — в перспективах будущего. Что касается тарантеллы, то постановка ее не соответствует итальянскому рисунку ни в каком отношении. Итальянская тарантелла, где нибудь в Сорренто, на Капри, в Неаполе или во Флоренции, протекает на очень ограниченном пространстве, в дуэте или в большом ансамбле, но всегда в фигурах круглящихся, романтически-пылких и певучих. Тема тарантеллы—это укус страсти, ядовитый и победоносный. Идея такого укуса придает танцу оттенок некоторой трагичности. Меньше всего тут легких, воздушных и тягуче-плывущих мотивов вальса, в которые вдался Чайковский в постановке своей тарантеллы в «Лебедином Озере». Конечно, всего этого в эскизе мы найти не могли. Слабый в красочном отношении набросок не мог поэтому врезаться в души молодых танцовщиц, хотя некоторые из них внесли в танец кое-что из родника присущего им природного веселья. Алексеева Таисия имеет в себе что-то итальянское—красивость лица при теле, лишенном грации и нежности. Приятно выделились Досужкова и Ульяновская, секундами же прорывалась в подлинную красоту Кузнецова. В девочке этой дансантный дух. В ней пляшет все лицо, с брильянтиками в глазах. Из Ульяновской выйдет хороший травести, жест у нее сухо-мальчишеский, с оттенком веселого озорства. Кроме тарантеллы и матлота, дети протанцовали еще два танца: голландский и польку. Голландский танец мог бы быть отподоблен от тех или иных картин, которых так много в нашем Эрмитаже. Все-таки следовало прежде всего проникнуться духом Остаде — чистого голландца, и даже духом таких художников, как Теньер, Броуер, не говоря уже о Рубенсе, с его бесчисленными кермесами. Голландия и Фландрия с Брабантом столь родственны между собою в этом отношении. Один из первоначальных темпов в постановке А. И. Бочарова имел голландский характер: шаркающее вперед движение ноги. Все-же остальное представляло скорее попурри из разных хореграфических мотивов, не укладывающихся в голландскую раму. Наконец — полька. Она вылилась из души композиста хорошим цельным аккордом и весело прошла в исполнении детей. Данович танцует польку очень хорошо.

Перехожу к старшей группе. Для этой группы А. И. Бочаров поставил несколько танцев. В первую очередь была исполнена лезгинка. Для лезгинки нужен скользящий и плывучий рисунок на вольном бегу. Нога демиплиирует то наглядно, то подразумеваемо, ни разу не приходя в окончательно вытянутое положение. Часы все время заведены: запас пружины далек и далек от исхода. Только при таком условии скользящая нога может быть свободным

маятником на большом циферблате сценических подмостков. Для этого стильного танца требуются и стильные исполнители, каких не оказалось ни в мужском, ни в женском персонале класса Бочарова Алмазова и Крылова производят тяжелое, болезненно неприятное впечатление. Обе девочки усвоили какую-то сутуловатость. Одна предрасположена к сутуловатости анатомически, у другой же это благоприобретено при исключительно костлявой сухости спины. Танцуя лезгинку, девушки почему то пошевеливают колеблющимися пальцами, и это вносит в вялый рисунок ненужный штрих. Вообще лезгинка проплывает перед глазами в каком то сером дымке. Ефремова, Шлейфер, Шекулова, Владимирова и Колпакова ничем не отражают удушливой страсти горных обитателей Кавказа. За лезгинкой был поставлен испанский танец. В разновидностях испанского танца — болеро, фанданго, сегедилья, сарабанда — на первом плане тяжеловесные повороты корпуса и бедра, которые создают исключительные по своей красоте контрпостные фигуры. Тут в темпераментном применении блещут намеки на своеобразное développé, в оборванном рисунке. Откуда возник в Европе испанский танец? Он несет в себе горячую, темно-бархатную мавританскую культуру из знойных стран северной Африки. А в северной Африке мы до сих пор имеем сладострастнейший танец в мире, танец живота. Вот историческая линия преемственности, связывающая современный испанский танец с его древнейшим хореграфическим истоком. В исполнении нужны темперамент и чувство юношеской страсти в ее разновидностях. Никто, кроме Васильевой Варвары, даже и приблизительно не подошел к типу испанской танцовщицы. Эта девушка, при всех своих несовершенствах, всетаки не плохо эксплуатирует вибрирующий темп бедра, необходимый в испанском танце. Вообще говоря, Васильева обнаруживает дарование, но дарование это не обработано, не отшлифовано и нуждается в тщательной отделке. В ней слишком мало женственного шарма, она все время брызжет огнем темперамента — сухо и порывисто. Руки пляшут у нее, как впрочем и у всех других учениц, сумбурно плохо. При этом Васильева не умеет соблюдать координации с другими танцовщиками, режет ногами пространство, не сообразуясь с расстановкою антуража. Это тоже общая для всего класса черта, на которую педагогу надлежит обратить серьезное внимание: ученицы не соблюдают никаких линий. Мариуса Петипа такой кордебалет привел бы в полное отчаяние. В цыганском танце, представляющем скорее вариант венгерского танца, мы могли бы отметить с некоторым сочувствием только Баркгаузен. Что-то цыганско-восточное есть в стиле этой девочки, преимущественно впрочем в лице ее. Самое же исполнение не возвышается над общим уровнем удовлетворительности. Других цыганок в классе Бочарова я не нашел. Наконец, еще несколько слов о венгерском танце. Венгерский танец по преимуществу рапсодичен. Вот где нужны блеск, изящество, темпераментность в высоком романтическом типе! Рапсодия Листа в хореграфической трактовке является в этом

отношении шедевром искусства Льва Иванова. Это целая симфония стильных движений, сочетающихся с звуковыми взрывами и трепетаниями до полной слиянности. Два существа в одном органическом сплетении. Тут нужен жест. Тут нужен кокетливый сгиб головы, отнюдь не героическое ее контрпосто. Крылова в этом танце ужасна. Колпакова разнуздана. Минутами лишь хороша Кулагина Нина, вообще, девушка красивого рослого рисунка из благороднейших линий. Кулагиной аккомпанируют Таль и Шлейфер. Все остальное более или менее заурядно.

В качестве общего вывода из зачетного испытания я должен сказать, что, ища среди учеников класса Бочарова индивидуальностей с артистическим талантом, я нашел их в минимальном количестве. Хорошо, если из Васильевой выработается нечто более или менее крупное. Надежд на это не слишком много, но надежда есть. Колпакова, когда-то что-то обещавшая, удручает разными сторонами своей личности и едва ли выработается во что-нибудь заметное. Собственно танцовального духа в ней очень мало. В ней — разгульная шалость, граничащая с озорством. Тут что-то дурное влезло в самую плоть и ее разъедает. Нина Кулагина, Кузнецова и еще некоторые другие девушки радуют и веселят надеждами на приятные сюрпризы в будущем.

В каком отношении обучение характерным танцам стоит к обучению танцам классическим, мы скажем сейчас в заключении несколько слов. Каждая ученица должна пройти непременно оба экзерциса, классический и характерный, причем первоначальные годы необходимо посвящать исключительно классическому экзерцису. Характерный экзерцис вносится в систему обучения только с известного момента, когда уже исчезла опасность исказить рисунок ноги и корпуса, совершенно окрепших. Когда эта стадия обучения наступила, необходимо согласовать оба класса таким образом, чтобы экзерцис характерный никогда не предшествовал непосредственно экзерцису классическому. Нельзя из характерного класса, с широко развинченным телом, с телом специфически утомленным, прямо влиться в экзерцис классический, требующий исключительной ясности, спокойствия и гармонии духа. Но характерный экзерцис может следовать за классическим без ущерба для того и для другого. Даже больше того, характерный экзерцис является великолепным подспорьем для классического, развивая тело в самых неожиданных направлениях, развинчивая и свинчивая его в постоянном процессе художественной работы. В результате такой работы получается полезный избыток форса, фонд для свободы и легкости классических движений. Переходя от экзерциса к танцам, замечу, что идеальная классическая танцовщица может быть в равной мере и идеальною характерной. Нельзя забыть матлота Преображенской. Павлова обладала в этом отношении такою перевоплощаемостью, что исчезал всякий вопрос о разделении ее таланта на две неравные между собою части. Наконец, трудно себе представить более идеальную мазурку, чем мазурка М. Ф. Кшесинской: в ее характерном pas de

basque отсвечивала вся помпа шляхетской романтики. Так и совершенный голос может быть одновременно и колоратурным, и драматическим. Во всяком случае Школа не является ареною никакой преждевременной специализации. Впоследствии каждая артистка направит свой талант по тому или другому пути, если не будет в состоянии совмещать их оба в своем творчестве.

11

7-го июня происходило последнее зачетное испытание по хореографии — именно классов Х. Х. Кристерсона. Перед конференцией прошли семь разделов, обнимающих огромную часть Школы, учеников и учениц почти всех возрастов. В первом разделе, наиболее слабом, можно отметить несколько девочек, проявивших мягкость и грацию, необходимые для жанрово-исторических танцев. Недурны Грекова, Каллас, Чаадаева, особенно последняя девочка, которая, при хорошем телосложении, отличается гибкою и темпераментною подвижностью. Знаний у девочки мало, но тип танца намечается хороший. Во второй группе обратили на себя внимание несколько учениц: Алексеева, Базыкина, Витавская, Герман, Уланова и некоторые другие. Витавская держится изящно, но впечатлению мешает костлявая спина: она гнется в довольно резком рисунке. Герман хороша. Танцем рук, танцем всего тела, она обнаруживает выучку и отменные способности по классическому экзерцису, передавшиеся сюда. Третья группа выделила из своей среды Нагарнюк, Иванову, Пугачеву и еще двух-трех девочек. Темпы pas de basque проходят в оживленном детском исполнении. Лансье протанцовано слабо,—правда, исполнены были не все фигуры. Но отсутствие шарма с примесью интимной сладости чувствовалось все время. Дети стараются дать плавный жест и шарк, но выходит очень мало. В мазурке, бросилась мне в глаза Смирнова. Вообще, чем оживленнее музыкальный темп, тем исполнение становится лучшим. Что касается Роговской, Нагарнюк и Ивановой, то в танцах этих девочек мы имеем отблеск их хорошей классической выдержки. В четвертом классе плохою оказалась только Финкельштейн. Остальные ученицы были достаточно удовлетворительны, хотя и не выделили из себя ничего особенно достопримечательного. В пятой группе обратила на себя общее внимание, как и следовало ожидать по успехам на предыдущих экзаменах, Кузнецова. Это дансантная натура в полном смысле слова. Все в ней пляшет. Отставший на голове локон тоже принимает участие в общем хореографическом ликовании. Кузнецова и Герман предназначены мною для Интерната, где дошлифуется то, что часто преждевременно расплескивается в обстановке вне-школьной жизни. Троепольская не проявляет никакого темперамента. В мазурке она совершенно мертва. Что касается Силиной, то девушка эта, не проявляя никаких талантов, работает в общем довольно удовлетворительно. Чувствуется какой то подступ к экспрессивности, но все разбивается об общую слабость, почти боле-

зненность и худосочность тела. Об Изместьевой и Маркасовой говорить не приходится. Все, что замечено на прежних испытаниях, проявилось здесь в сугубой степени. Затем классы шестой и седьмой. Тут перед испытательной комиссией прошел весь взрослый элемент Школы. Общее мое впечатление от танцев таких учениц, как Васильева, Колпакова, Алмазова, Казакевич, совершенно безнадежно. Выделяются в группе шестой разве только Кулагина Нина и Алексеева Таисия, особенно последняя, которой очень помогает ее внешность. Все же остальные хромают в пункте необходимого шарма, кроме молоденькой Шлейфер, в которой заложена подлинная грация. В танце passe pied, который должен быть построен на отчеканенных отрывках, с плавным содержанием в пределах цельного дыхания, девочки оказались почти все без исключения не-музыкальными и непластичными. Фундамент хорошей классической выучки не чувствовался в достаточной степени. Наконец, последний класс — седьмой. Тут не было ни единой величины в жанрово-историческом типе.

В таком виде обрисовались все классы, проходящие вдумчивую и изысканную культуру образцового педагога Кристерсона. Данных им шестнадцати-восемнадцати уроков, в неблагодарное зимнее время, оказалось слишком мало для результатов более заметных. При этом вообще надо сказать, что в жанровом танце размениваается валютный капитал классического экзерциса, и с ученицами ничего не поделаешь, если на своем месте еще не усвоена та мягкая пластика, которая уже предполагается существующею в их телах. Если за экзерцисной палкой не вскрыты цветочная основа женского существа и выспренне эстетический принцип мужской утончености, то и приступить нельзя к жанрово-историческому танцу. Танцы вообще распадаются на три категории. Одни из них исполняются только на сцене — это классические танцы. Когда-то они исполнялись в храме, откуда и вышел современный театр. Другие танцы исполнялись и исполняются в домах, в дворцах и салонах. Это танцы культурных слоев народа, называемые мною жанрово-историческими. Наконец, третьи танцы происходят обыкновенно под открытым небом, на лужайках, в прилесках, на народных эстрадах, вообще, повсюду, где только соберется ликующая масса. И хотя раздел между всеми этими танцами совершенно ясен, но соотношение их между собою манифестирует один из величайших принципов художественного творчества. Все реальное в этой области управляется нормою высшего дедуктивного порядка. Все танцы без исключения регулируются классическим танцем, питаясь от вечного древа его. Стоит танцу порвать одну из органических нитей, связывающих его с живою универсальною классикой, как он тотчас же хиреет, слабеет и исчезает. Если в Хорегрвфическом Техникуме будут расширены фонды классического обучения, то успех будет обеспечен и для всех танцев характерных и жанровых.

Заканчивая свой доклад, столь сурово и беспощадно бичующий мое собственное дело, я считаю долгом выразить мою благодарную признательность

старым и новым педагогам Школы. На протяжении двух-трех лет, оперируя над материалом, в высшей степени неблагодарным, случайно составлявшимся в тяжкий период сложения Техникума, они проявили максимум таланта и энергии. В дальнейшем работа их будет облегчена тою систематичностью, которую вносит в дело огранизующаяся, утрясающаяся и налаживающаяся учебная жизнь. Если я отмечал несовершенства в ходе занятий, то несовершенства эти сотрутся при более благодарных для педагогов условиях. Сцена родит, разбудит, воскресит и оживит много дремлющих ученических дарований. Интернат даст стильный показательный кадр. Это — с одной стороны. С другой же стороны, замечаемое мною все возрастающее рвение педагогов и лояльная их приверженность к Школе Русского Балета дают мне надежду, что все в дальнейшем пойдет своим нормальным ходом. Будущее за Школою, в основе которой лежат не старые, уже выдохшиеся привиллегии, а пафос труда, культура талантов и знаний.

8-е июня 1924 года.

ХОРЕГРАФИЧЕСКАЯ ЭСТРАДА

(В ШКОЛЕ РУССКОГО БАЛЕТА)

1.



пригласил для участия в наших дивертисментах трех молодых танцовщиц: Молодзинскую, Тангиеву и Камкову. Участвуют в них также и Вдовина с Александровым. Прекрасно выглядит со сцены Молодзинская. Она вся мягкая, нежно-леностная, насквозь цветочная, с круглым славянским лицом. Большой техники у нее еще нет. Но даже в маленьком шаге, по требованиям хореографической постановки, чувствуются богатейшие возможности развернуть его высоко и широко. Я любуюсь ее хождением по сцене—тихим, спокойным и размеренным. Экспрессия лица тоже спокойная, сдержанная, как бы даже задержанная. Чувствуется спящий темперамент. Но он прояснется в скором времени от трубного гласа. И тогда танцы этой девочки выиграют окончательно. Но следует отметить одну досадную деталь: слегка тяжкая в продвижении вперед Молодзинская, увлекаемая инерцией своего пока еще беспорывного дарования, не сливается насквозь с музыкальным аккомпаниментом. Музыка то и дело бежит впереди ее! 31-го октября 1924 года молодая артистка исполнила пиццикато из старого балета «Сильвия». Было все четко, стильно и необыкновенно свежо в белом сиянии, которое излучалось от всей фигуры. Я радовался сердцем, что у меня на сцене шуршит и играет такая женственная прелесть.

Камкова производит на меня несколько менее отчетливое впечатление. В танце из «Баядерки» она металась по сцене в несдержанной экзальтации. Движения порывистые, вся фигура обособляется от антуража, выделяясь слишком резко и слегка вызывающе. Можно предвидеть в ней танцовщицу с техникою, не лишенною драматизма. Но нужно еще работать и работать. Port de bras у нее необдуманное, негармонично пульсирующее в общем классическом танце. Вообще индивидуальность Камковой еще недостаточно обрисовалась. В танцах фресок на мариинской сцене («Конек Горбунок») она была более эффектна, чем на хореографической эстраде. Но и там ощущались те же

недостатки: все не спланировано, не уравновешено, не упокоено в общих волнах.

Что касается Тангиевой, то эта черноглазая девушка берет публику своею общею привлекательностью. Все бьет на бурю, хотя бы в стакане воды, все в брызгах и кипениях. Что-то в ней напоминает Лиду Иванову. Но нет того волшебного прыжка, с которым покойная артистка навсегда вошла в историю нашей сцены. Трудно сказать, что выйдет с течением времени из Тангиевой. Это еще целый мир сложений. Творческий дух витает над хаосом и уже делит воздух и воду. Ищешь в движениях растительной пластики в большем масштабе и в гибком en tournant большей влаги. Фигуры слишком мелкие, расплескивающиеся: их необходимо слить в нечто компактное. Но все в свое время. Стрелка на циферблате двигается медленно и неуклонно.

Н. Ф. Вдовина разогорчила меня избранным ею номером. Вместе с Александровым она исполняет татарский танец. Что за туалет! Ничего татарского. Шаровары, набухший пояс, пестрота красок—все это неколористично и не хореграфично. Самая мысль какая то злополучная: делать подобия классических фигур в таком тяжеловесно-смешном наряде. Приходится улавливать в этой туалетной неразберихе природные черты прекрасной артистки. В настоящих танцах Вдовина бывает иногда бесподобна. Но здесь этого нет, и только любя молодое, пышное и пленительное дарование, я не просил артистку приостановить неблагодарный для нее номер и заменить его другим. Пусть все идет, как идет!

2

Хореграфическое искусство на школьной эстраде раскрывается медленно. Ничего особенно замечательного с точки зрения классической техники. Но уже и сейчас становится очевидным, что ученики и ученицы Школы Русского Балета будут пользоваться успехом в публике. Чем это объясняется? Три девочки школы танцовали матлот, а четвертая девочка, В. Кузнецова с Муллером, исполняла вальс в прекрасной классической постановке. От всех исполнительниц веяло свежестью и детской простотою. В матлоте Данович, Ставен-Гаген и Силина веселились так натурально, с таким хохотком, что заражали публику. Вообще матлот не отличается оригинальностью. Все построено на выворачивании и вворачивании ступни, на маленьких прыжках, которые в постановке А. И. Бочарова были прямо взяты из его классного характерного экзерциса. Исполнительницы делали флик-револьтад с милой лихостью, без оттенка разнузданности, к которому наверно прибегли бы какие нибудь более опытные артистки с эстрады академического балета. Тут же все было невинно, чисто и благородно. Чувствовалось, что танцуют ученицы—скромненькие девочки, обожающие построенную для них сцену, свыкающиеся в сердечном упоении с пространством, которое должно жить под их ногами. Данович сбоку

резвилась и веселилась, Ставен-Гаген посредине выделывала смелые узоры на полу, Силина играла с достаточной экспрессивностью. Я доволен исполнением этих учениц школы. Публика выражала свое одобрение с восторгом. Несомненно, что такие выступления, если держать их в скромной рамке, принесут пользу детям. К моменту выхода из школы у них уже будут опыт и привычка к хореграфическому лицедейству перед публикой. В некотором смысле они будут становиться артистками еще и до получения академического признания.

Кузнецова с Муллером поразили всех поэтическим одушевлением, с каким они исполнили свой номер. На руках кавалера Кузнецова приобретает особенную миловидность. Личико сомкнулось в решительной серьезности, и только глазки горят. Когда она подбрасывает вверх длинную, фасонную ногу, и выдерживает ее, сколько можно, в темпе баллона, в публике проносится веяние очарованности. В самом деле, это прекрасно. Девочка чувствует и понимает, что она делает. Она уже знает, может быть, из моих объяснений с кафедры, что такое мертвая точка в воздушном пространстве. Тело замирает, но дышит. Это и есть баллон: пластическое отображение внутренней приостановки душевной игры в одном волевом кипении. У молоденькой Кузнецовой это выходит непринужденно, безыскусственно, легко и свободно. Я до сих пор вижу длинную ногу, взвивающуюся вверх на быстром темпе и медленно спускающуюся вниз. Публика следила за этой эволюцией с восхищением. Но у Кузнецовой имеются еще и некоторые другие черточки, в которых можно видеть залог большого будущего. Она вся гибкая, как змейка. Ручки гибкие. Талия изгибисто-поворотливая. Спина живая, в постоянном свежем и гибком cambré. Как никакая другая девочка в школе, она умеет брать en tournant полиостным и живым порывом, совсем как античная девочка. Повернется в профиль — и все около нее играет. Сам воздух колышется, как бы ласково уступая место соперничающему с ним легкому элементу. Хорошо, что у этой девочки нет на голове тяжеловеспой прически каких нибудь слишком богатых и пышных волос. Она легка, и ей идет все легкое. Когда она передвигается по сцене, поддерживаемая кавалером, на летучем арабеске, головка ее — детски-воздушная, не материальная, в огнях острой экзальтации — режется вперед прямым и честным порывом. Это нечто совсем особенное и, вероятно, войдет в будущую артистическую индивидуальность В. Кузнецовой.

Чтобы сказать беспристрастную правду об этой девочке, надо признать, что она не отличается изысканностью. В простом быту пробел этот бросается в глаза. Но странным образом этот же пробел на сцене служит ей на пользу. От резкости некоторых приемов танца получается впечатление чего-то крепкого, чего-то металлического, чего-то прочно и уверенно пламенеющего в схемах общего движения. Но этот авантаж временен. Только пленительно свежая и юная Кузнецова может обойтись без изысканной культурности, которая не-

пременно понадобится ей же потом. Отметим также еще одну деталь. Мимика рук у Кузнецовой чудесная. Иные движения кажутся клочками хореографического стихотворения.

Что касается Муллера, то тут мы имеем дело с материалом, из которого впоследствии выработается отличный кавалер. Даму саою он держал на руках крепко, стойко, с таким именно расчетом, чтобы воздушные мертвые точки не пропадали, чтобы дать девочке дышать на высоте. Это старательный работник, с чувством художественной меры в движениях, без тени вульгарности в прыжках и позах на полу.

Во вторую неделю функционирования нашей эстрады в хореографических концертах участвовала артистка академического балета Е. М. Гейденрейх. Сначала она танцовала вариацию из «Сильфиды»—тусклую и невыигрышную для этой артистки. В последние же разы Гейденрейх исполняла превосходный классический номер из балета «Конек Горбунок». В манере танца Гейденрейх есть вес и свободная уверенность, производящие хорошее впечатление. Но ощущается во всем и некоторая стилизованная сантиментальность, в которой эта танцовщица сама по себе и лично неповинна, ибо указанная черта составляет часть общей традиции из минувшей эпохи на мариинской сцене. Увы, вся эта галантная манерность идет от ее насадителя у нас, от Мариуса Петипа. Он именно и создал эти выражения, эти осанки, эти позы парадно и сладкожестно продвигающихся фигур. Я ничего не могу сказать плохого о самой Гейденрейх, которая могла бы послужить моделью для прелестной статуетки саксонского фарфора. Она нарядна, красива, чуть-чуть изыскана в немецком стиле, вообще восхитительно горда в своем выдержанном апломбе. Своим участием она может только украсить любой концерт. Но при всем том она вся — в традиции прошлого, и провиденциальным кажется одновременное выступление ее рядом с юной Кузнецовой, которая вся принадлежит будущему.

3

Превосходная музыка Сен-Санса «Умирающий Лебедь» иллюстрирована М. М. Фокиным чистенько и просто. Танцовщица передвигается по сцене в элементарном переборе ног, которое правильно было бы назвать не pas de bourrée, а купэ. Движения одной ноги вызывают отраженно движения другой. Для успешного исполнения этого номера требуется прежде всего музыкальность, чуткость к каждому звуковому штриху. С другой стороны, необходима чрезвычайная, сугубая женственность в исполнительнице. Представлен последний аккорд женской биографии. Женщина может быть чем угодно: амазонкой, куртизанкой, героиней и революционеркой. Но когда она начнет умирать, все благоприобретенное, наносное, отлетает и остается только—женщина. Женщина растительна по своей природе. Вне флоры она лучше всего может

быть уподоблена лебедю. Лебедь тоже растителен в максимальной степени. Он любит пруды, тихие заводи, сонные воды, обилие тростников. Туда именно охотно заплывает лебедь с беспокойных или бурных озер. Вообще лебедь почти не летает. Его редкий полет только перепрыг, без всякого замирания в воздухе, без баллона. Элевация не шла бы к лебедю. В натуре его нет бури, порывистости, вообще динамики полета и страсти. На спокойных водах лебедь и умирает, обычно забиваясь в тростники. Такова и женщина в своей природе. Ее типическая смерть это смерть пластики. Она как бы прикрывается обессилевшими крыльями, белым пухом своего оперения.

Вот что представлено в мягко-протяжной истинно струнной элегии Сен-Санса. Номер знаком всему миру в исполнении А. П. Павловой. Тут каждая черточка незабвенна. Крылоподобные помахивания рук были у нее изумительны. Пластический трепет передавал почти адэкватно трепет умирающей струны. И голова в белом ореоле медленно поникала с каждым шагом по сцене. Обычно не особенно музыкальная Павлова тут сливалась с каждым скрипичным мазком, с каждым вибрирующим sfumato, на границе женственного не-бытия. Этот прелестный расплывающийся фантом стоит в моей памяти живо и образно, сопротивляясь неизбежному процессу опрощения, постигающему патетические красоты, когда они слишком часто демонстрируются со сцены. В литературе действительно умер «Умирающий Лебедь» Бальмонта, после того, как он тысячи раз мелодекламировался с эстрад. Тоже и с прелестным хореграфическим номером М. М. Фокина. Я видел очень много исполнительниц Сен-Санса, но ни одна из них не сравнится с А. П. Павловой. Лучше всех показалась мне Л. Н. Егорова, танцовщица по природе очень женственная, с меланхолической томностью в лице, с леностной жестикуляцией рук, которая так подошла к сюжету. Все же остальные исполнительницы, включая лучших танцовщиц, не удовлетворили меня.

Молодзинская справилась с номером отменно хорошо. Руки вибрировали правильно, с большим смыслом, с пухлою и мягкою красотою рисунка. Общее decrescendo было проведено с тенденцией к плавности. Только круглое личико было мало выразительно, и слияние с музыкальною песнью, со вздохами скрипки, оставляло желать многого. Когда артистка передвигалась по сцене, то это происходило слишком часто вне музыкального обрамления. Только сложив обе руки над головой, в закругленном жесте, как бы прячась под крыльями, она заставляла трепетать около себя воздух. Замечательная вещь! Как только обозначится на сцене какая нибудь красота, хотя бы намек на нее, предчувствие ее, так все вдруг наполняется веянием музыкальной стихии. Музыки искать не приходится. Она сама мгновенно рождается там, где появляется красота! В общем и в целом благодарная картинка, в передаче Молодзинской, оказалась эффектной и вызвала одобрение в публике. Световые нюансы оттеняли и подчеркивали игру артистки достаточно выразительно.

Первым номером в концерте шел классический дуэт из «Щелкунчика» в исполнении учеников Школы — Таль и Козлова. Вариации были пропущены и взяты только adagio и кода. Таль явно волновалась и проявила не все присущие ей силы. Но было тем не менее видно, что перед нами хотя и начинающая, но в будущем несомненно блестящая танцовщица. В исполнении ее всегда ощущается чекан героической законченности. Повернется быстро и шумно, в завершенном рисунке, все заполнив, все наполнив одиим дыханием. Получится решительная картина на effacée. Взлетит на руки кавалера и даже тут, на высоте, покажет фигуру танца целиком. Руки взмахиваются смело. Круги делает Таль полные. Встает на крепкие пальцы в смелой и даже показной апперцептивности. Вообще это будущая танцовщица определенных, а не расплывчатых очертаний, имеющих всю прелесть душистой женственности. Девочка эта недостаточно женственна. Но такое обстоятельство, не вредя подрастающей артистке, только выделяет ее из ряда других учениц в особый законченный тип. Налет темно-рыжих волос на голове придает ученице своеобразное очарование, идущее ее милому лицу выгодной и выразительной лепки. Иногда, при опущенных глазах и в известные моменты дуэта, спокойная экспрессия таит в себе бездны сдержанной страсти, черты бледного пафоса, в высшей степени украшающего ее всегда надежный и достоверный танец.

В замечательном adagio постановки Льва Иванова Таль исполняла круги en dedans с поразительною решительностью, которая сделала бы честь даже опытной артистке. Но она вынимала ногу в батманах développé недостаточно высоко и недостаточно волнисто. Руки тоже на этот раз не были в обладании присущей им героической экзальтации. Но все в целом было прекрасно даже в своей слабости. А круги просто выдавались своим мгновенным всеобъемлющим шелестом, настоящим вихрем летнего ветерка. И при этом все целомудренно в самой высокой степени. Из такого целомудрия и растет будущий балет, настоящее искусство танца, которое похоронит под собою все красиво-слащавые и манерно-вычурные извращения прошлого.

Кода прошла у Козлова лучше, чем у Таль. Это юноша с данными для экспрессивного мужского танца. Но требуется еще большая выучка. Кавалер же из него растет чуткий, ловкий и интеллигентный.

Был еще и третий номер с участием учеников Школы. Выступали Варвара Васильева и Муллер в седьмой рапсодии Брамса. В цветном венгерском костюме Васильева была очень привлекательна. Танцовщица в ней определяется все более и более, как характерная. В ней очень много огня в движениях, всегда искрометных и легких. Она чувствует тип танца в целом, не вдаваясь в детали. Отсюда некоторая бедность приемов и однообразие при ярко дышащем таланте. Движения рук очень резки. Голова взмахивается вверх с вызовом. Выражение глаз колющее, а не обжигающее. Тело лишено мягких очертаний, и это особенно подчеркивает угловатость движений, которая могла бы и ис-

чезнуть при некотором укреплении организма, очевидно переутомленного физически. Все это может пройти, танец должен обогатиться, ибо на-лицо хореографический талант, выгодная, хотя сейчас и несколько костляво-худощавая внешность, и — кроме того — все данные говорят о выдающейся интеллигентности девочки. Надо расти, и будем расти!

4

А. И. Чекрыгин поставил для учеников Школы хореографическую поэму, занявшую свыше сорока исполнителей разных возрастов. Поэма имеет задачею представить пластическую транскрипцию парафразы Листа на тему «Риголетто». Прежде всего я должен отметить, что к опере Верди постановка Чекрыгина не имеет прямого отношения. Нельзя и представить себе эту вещь и как составную часть произведения Верди, написанного на сюжет драмы Виктора Гюго «Le roi s'amuse». Но что касается Листа, то характер его музыки, бриллиантовый, изысканный и нарядный, не без оттенка холодности, нашел себе здесь красивое перевоплощение. Смотришь на постановку и не улавливаешь никакого содержания, но ручьи, фонтаны и каскады звуков в пластическом одеянии настраивают душу празднично. Много групп. Все объемлется большими линиями по сторонам. В центре картины обозначаются круги, внутри которых пульсирует лирическая тема. Пафос врывается только мгновениями, и сейчас же тонет в фейерверке помпезного ликования. Вообще я должен сказать, что в качестве балетмейстера А. И. Чекрыгин показал себя тут виртуозом хореографической формы, фантастом беспредметных одушевлений, с элементом лирики, который в композиции Листа играет заметную роль. У Листа элемент этот гудит повсюду, стелется гармонической подводной струей во всех переборах, объединяя поэму в цельное художественное произведение. В далеком отклике слышится, как лейт-мотив, объединение это, и поэма кажется прекрасно выдержанною в эстетическом отношении. У Чекрыгина же этой монолитности не ощущается. Центральные фигуры, передающие лирический мотив поэмы, постоянно заслоняются бурей окружающего. Их ищешь, находишь и тут же теряешь из виду.

Таков общий характер этой блестящей постановки Чекрыгина. Переходя к отдельным исполнителям, укажу прежде всего на Таль и Герман. О Таль я говорил выше с достаточной подробностью. В этой вещи, танцуя впереди кордебалета, она повторяет свойственные ей черты и дает присущий ей определенный тип, законченный образ без всякого sfumato. Ее хореографическая фраза отличается ясностью и отчетливостью. Растительности очень мало, но блещет, играет и переливается кристаллик героичности, и лицо все время бледнеет от глубоких и скрытых чувств. Совершенно другое явление представляет собою Герман. Девочка эта учится танцам всего только полтора года, прогрес-

сируя с почти чудесною быстротою. В короткий срок у нее образовались редкие пальцы, которыми она уже пользуется, как опытная танцовщица. Ее пробег по сцене оставляет на полу дымящуюся иллюзию узора. Круги даются ей с большим успехом. Спину она держит прямо. Ноги с маленьким подъемом вытягиваются в струнку. С внешней стороны Герман представляет собою настоящее скопление пластических мотивов. Она мягка, нежна, вся в склонениях и развертываниях, вообще вся в темпах пластической эволюции, причем элемент не движения, а позы преобладает над динамикою. Développé ее прекрасно. Она умеет ногу вынуть, поднять и распространить волнистой линией в аттитюде, выдерживая при этом детали с большим самообладанием. Нога в общем фасонно-прекрасная, и в верхней и в нижней части, причем бедро особенно изящного круглого очертания. Но patella выдается, к сожалению, слишком вперед, и это портит гармонию линий. К недостаткам в общем счастливой внешности мы отнесем дисгармонию маленького личика и необычайно тяжелого, почти мрачного шиньона, с массой густых и неукротимых волос. Кое-что в этой дисгармонии устранимо. Во всяком случае другая прическа должна остаться правильной, чтобы соответствовать очень строгому, не моложавому лицу, с выражением необычайной психической зрелости. В свои шестнадцать лет Герман уже производит впечатление женщины в апогее годов.

К особенностям этого дарования необходимо отнести еще и следующие черты. Герман делает полные круги легко, крепко и свободно. Это в ее натуре. Но сделать частичное en tournant, с изгибом корпуса, с поворотом головы, порывно и устремленно, она пока еще не может. В этом отношении девочка контрастирует с Кузнецовой, en tournant которой бросается в глаза. Здесь сказывается преобладание в ней пассивной лирики над действенной драмой.

В поэме Чекрыгина Герман подкупает описанными свойствами своей индивидуальности. Ее пируэты не хуже, чем пируэты Таль, отличаясь при этом прелестной женственностью и пластичностью, несущими в себе залоги будущих очарований. Куранты выходят у нее превосходно при поддержке кавалера. Вытянутая нога пробегает по циферблату в чистом и быстром движении. На руках партнера она тоже достаточно эффектна. Все делается слитно, не клочками, в органическом единстве, с полностным сознанием, объемлющем все в хороший цветочный букет.

Что касается других исполнительниц, участвующих в хореграфической поэме, то отметим в первую голову Кузнецову. Присутствие ее всегда ощутительно. Изгибистая змейка выделяется среди мелькающих групп и привлекает к себе внимание, как в en face, так и в контрпостном, столь характерном для нее профиле. Дети носятся по сцене веселыми хороводами, создавая впечатление играющей, не опасной бури, освежающей и очищающей воздух. Вся вещь А. И. Чекрыгина, в сущности, и является таким освежающе-бурным разрешением летнего зноя, после скопления грозовых электричеств, заложенных в му-

зыкальной композиции. Ученики Школы так и поняли постановку своего балетмейстера, угадав верным чутьем, что это мозаика фигур и поз, ценных в своей декоративности, рассыпанных блестками по всей эстраде. Они танцуют не тему, а форму хореграфической постановки.

5

Кроме хореграфической поэмы А. И. Чекрыгин поставил для учеников Школы еще две вещи: Pas de cinq под музыку Келлер-Белла и pas de deux под музыку Шуберта. Хореграфический квинтет прямо прекрасен и по музыке, и по самому танцу. Это нечто бравурно веселое и игривое, но притом высоко изящное, как бокал шампанского. Хороши мужчины — Ковалев, Муллер, Лысенко и Винтер. Особенно прогрессируют своей недюжинной элевацией Ковалев и Муллер. Оба носятся по сцене настоящим ветром, с хорошим порывом и высоким прыжком. Отлично поставлены у мужчин и руки в этом танце. Они вносят в композицию элемент целомудренной игры и поэтического поклонения, что делает танец еще более очаровательным. Что касается дамы, около которой вьются эти мужские духи, то ее танец в постановке А. И. Чекрыгина должен быть признан настоящим произведением искусства. Это превосходная партия чуть ли ни для самой М. Ф. Кшесинской. Она вся налита соком чудесного апельсина. Иные апельсины, будучи вскрыты, обильно брызжут своею влагою, затрудняя даже еду. Это бывает и с ананасами, поспевшими на своей тропической родине, а не на подоконниках северного магазина. Такова и эта дансантная партия, настолько выигрышная и благодарная, что многие балерины сочтут за маленькое счастье исполнить ее, где угодно. Девушка, в сущности, дама по идее, носится по сцене, с благородным и изящным кокетством, обходя поминутно линию четырех кавалеров и кидаясь на их руки в разных позах. В этот момент замедляется и темп музыки. С одним кавалером она делает аттитюд, с другим—тирбушон, третьему она просто бросается на руки остановившейся стрелкою курантов. И все вместе отдает душистой эротикой любви, приличнейшей в мире, ибо насквозь эстетичной. Нина Кулагина из учениц Школы наиболее способна воплотить тип культурно-светской дамы. Она стройна, гибка, легка, и лицо ее таит под своими не совсем правильными чертами ту внутреннюю прелесть, которая часто бывает уделом девушек и женщин, не избалованных формальною красотою. Это в общем и целом—прелестное существо, и я дорожу им в возлюбленной мною коллекции выращиваемых в Школе детей. Имеются у меня цветочки всевозможных типов. Шлейфер — это одна из роз, Таль—какая-то хризантема, Кузнецова—полевая лилия. Но вот Нина Кулагина цветочек не полевой, а садовый, высокий и стройный. Все это разные цветки, и каждый мне равно дорог, вплоть до скромнейшей фиалки. У меня на руках десять пальцев. Все они разные. Но отрезать каждый из них было бы

одинаково больно. Иногда теряю счет своим любимцам. Но впрочем тут же я должен сказать, что любимиц и любимцев в точном смысле слова у меня и нет совсем. Иногда я пригреваю вдруг замеченное мною дарование. Приласкаешь, поощришь, ободришь. Но уже глаза в другом месте, потому что, чередуясь, все одинаково входят в поле моего зрения. Ничто не мешает мне ни в малейшей степени восторгаться то одним, то другим из учеников или учениц, как только около них обозначится ореол света, идущего из души и таланта.

Возвращаюсь к Нине Кулагиной. Несмотря на скорую выучку, она исполняет свою партию вполне удовлетворительно. Чекрыгиным поставлено шампанское. Пить его Кулагина собственно не умеет. Но бокал с шампанским она держит уверенной рукой: красиво, кокетливо и хорошо — благовоспитанно хорошо. Я рад, что в среде моих учеников и учениц нашлись исполнители для хореграфического шедевра А. И. Чекрыгина.

О pas de deux под музыку Шуберта я распространяться не буду. Эта постановка того же балетмейстера страдает длиннотами и нежелательными ингредиентами, введенными в структуру танца из других областей. Некоторые жесты совсем не подходят к пластическому adagio. Оно никогда не дает реальную страсть, а только ее резерв, светлое о ней воспоминание, стилизованное и углубленное в процессе преображения. Здесь темпераментные вспышки даже и не применимы. Они действуют, как диссонанс. Нельзя в порыве увлечения прервать монументальное adagio, обратив его в подобие мазурки, с поступательным продвижением по сцене рука в руке. Такого рода мелочи омрачают красивый номер, исполняемый Таль и Козловым с полным знанием и пониманием дела.

6

Целый ряд постановок принадлежит А. В. Ширяеву. В отличие от Чекрыгина Ширяев ставит вещи, в которых преобладает лиризм. Все в высшей степени существенно и носит характер чистого творчества, где форма является только покровом внутреннего содержания. Первым номером я смотрел небольшой арабский танец Ширяева. Это тот самый танец, который шел несколько лет тому назад в исполнении Лиды Ивановой. Каждая мелочь на своем месте, и все в совокупности представляет аккорд высокой художественности. Ширяев прекрасно понял дух восточного искусства. Все дело тут не столько в движении ног, сколько корпуса, головы и рук. Иные восточные женщины танцуют, не поднимаясь даже с полу, а в Сиаме имеется танец, где движутся только пальцы рук. Гибкость восточной женщины несравненна. Она гнется, вьется, скручивается в клубок и раскручивается с легкостью свежего прутика. Если она поднимется с пола, то опять-таки перед нами пройдет полоса движений, выражающих все ее стремление вновь собраться в теплый комочек. Она вся—комочек,

всегда комочек и хочет им быть. Отсюда преобладание в восточном танце тирбушона, одного из видов аттитюда, производимого прямо перед собою. В позе тирбушона часто спят женщины: лежат, пригнув колени почти к самому туловищу. Человеческие эмбрионы покоятся во чреве матери в таком же положении. Какое то вечное зачатие почиет в восточной женщине, и, подходя к ней, приходится беречь ее от всякой лишней нашей, часто грубой и аггресивной экспансивности. В европейском романе дикие и страстные объятия чередуются с бурными ласками. Совершенно не то на востоке. Там женщина воркует в своем гнезде, не располагает ни к каким эксцесам и не реагирует на них. В романтическом смысле орел, закружившийся над такою горлицею, падает на нее внезапно и стремительно ее уничтожает.

Все это понято А. В. Ширяевым с необыкновенною интуитивностью. Танцует молодая девушка, может быть, рабыня, под вызывающие и подмывающие звуки бубна. Бубен встряхивается и повелительно зовет к танцу. И танец идет то вспыхивающим, то потухающим огоньком на небольших тирбушонах и револьтадах. Иногда девушка опрокинется на руки кавалера, и на секунду тень солнечных часов ложится ровною полоскою на землю. Покойная Лида Иванова была в этом номере изумительно хороша. Темперамент пробивался молниями на поверхность, и все изгибы, все повороты тела, все положения en tournant остались в моей памяти навсегда. Моя Кузнецова тоже тут сияет прелестью гибкого, звучного и многогранного таланта. Невинность девушки выступает у нее особенно замечательно. Ни единого штриха фальсифицированного и напускного. Все в живой, первичной непосредственности, в свежести первой Евы новорожденного мира. При этом полное отсутствие деланной сантиментальности, отсутствие слезливо-истерической гримасы.

Другой танец, поставленный А. В. Ширяевым, большой восточный индийский танец, который хочется назвать: «В Долине Ганга». Это целая поэма ритуального священнодействия с долгими моментами молитвенного экстаза. Смотришь и восхищаешься. Группировки, поющие руки, сплетающиеся над головою, образуют тропический сад. В воздухе слышатся звуки священного гонга, протяжные, призывные, солнечно светлые и отрадные. Фигуры иногда, приникнув к земле, застывают в созерцательных и мечтательных позах, но донесшаяся подземная музыка поднимает их в чудесной, неотрывной последовательности. И все исполнительницы вдруг, в круговых и экстатических движениях, собираются около шестирукого божества. Еще минута, и опять все — в движении: божество исчезло, а толпа молящихся завилась кругом перевоплощений, вечных рождений и возвращений. Почти не прерывается тирбушон — то массовый, то одиночный, то тут, то там. Иногда целый танец производится на торжественных тирбушонах. И нигде эти тирбушоны-аттитюды не были так на своем месте, как именно в этой хореграфической картине. В богатом и разнообразном творчестве Ширяева это, конечно, перл.

Я не выделяю отдельных танцовщиц — до такой степени все дисциплинированы и хороши. Иначе и не могло бы быть в восточной композиции. Ни в Индии, ни в Китае, ни в стране восходящего солнца, ни в бывшем королевстве утренней тишины (Корея) человеческая индивидуальность не нашла своего выражения — ни в искусстве, ни в жизни. Величайшая индивидуальность Востока — Будда — сам уничтожает себя. Все — стихия, все — метампсихоз единой природы. Даже массы народные не отрываются от лесов и долин в едином, слитно-шуршащем гармоническом звуке. Отмечу только последний аккорд изумительной композиции: справа и слева центральную группу окамляют две фигуры, лежащие на полу с поднятыми ногами, похожими на лучи радиального сияния. Эту последнюю картину хотелось бы увековечить на холсте.

Еще два танца поставлены Ширяевым: испанский и русский. В испанском танце участвуют Николаева, Васильева, Винтер и Муллер. Исполнение идет ровное, верное и красочно смелое. О Васильевой я говорил выше достаточно подробно, так что нет необходимости возвращаться к ней в данном пункте. Но Николаеву я должен отметить с полным сочувствием. Я редко видел на сцене такой сочный танец рук, истомных, круглых и мягких. Вытянет ногу в баско-испанском глиссаде, и тут же пройдется по ней целующим жестом. Губы при этом в полу-улыбке открывают сверкающий ряд белых и ровных зубов. Николаева, кажется, не лишена необходимых данных и для классического танца. Если это так, то вот и новая надежда, что из нее вырастет превосходная танцовщица. Во всяком случае мы уже имеем в лице Николаевой явление, заслуживающее заботливого ухода.

В русской танцуют малолетние дети, среди которых особенно выдаются Исаева, Васильева Вера, Постникова и мальчик Обухов. Весело помахивает ручками Исаева, облетая хоровод. Все живо, естественно и в своем роде полнозвучно, как все, исходящее из указующего перста единственного в своем роде маэстро.

7

А. И. Бочаров тоже поставил для Школы несколько хореграфических танцев: мазурку, чардаш, матлот и цыганский. Много вдумчивости и творчества духа в цыганском танце, исполняемом с большим одушевлением. В качестве солистки танцует Анна Соловьева — взрослая девушка с большим пониманием танца. Соловьева умеет стоять в центре общего движения. Она проявляет достаточно жизни и увлечения, но ей можно пожелать больше настоящего пафоса. Движения ее представляют какую то холодную бурю, тогда как в цыганском танце должна преобладать знойная страсть, с привкусом иррациональности, присущей детям степей и кибиток. Своими танцами цыгане как бы стараются вознаградить себя за скученную и, вероятно, грязную жизнь

в кибитках. Это лихо-вьюжная эмансипация от внешней стесненности, через которую проходит цыганский быт. И вот почему цыганская песня, как и цыганский танец, так заразительно действует на спящие инстинкты всех нас, живущих тоже в своего рода кибитках, в нашей исполненной стесненности и условности городской жизни. А. И. Бочаров строгий и взыскательный ментор, заслуженный перед Школою и весьма ею любимый педагог. Он в достаточной степени дисциплинировал исполнителей цыганского танца, который выигрывал в постановке все время, с каждой репетицией. В довольно богатом ансамбле, кроме уже упомянутой Соловьевой, выдаются своим исполнением Соколова, Лохвицкая, Уланова и блещет чудесной миловидной скромностью, с молчаливым личиком, Алексеева Антонина. Лохвицкая настоящая цыганка: кудластая, смуглая, черная, немножко дикая и аггресивная, прямо выскочившая из кибитки с каким то номадным ура. Она бросается в глаза и привлекает к себе внимание зрителя. Уланова мечется по сцене с подвижностью, очень идущею к ее сложению, мягкому, упругому и круглящемуся в своих пухлых линиях. Базыкина и Шпарковская дополняют картину хорошими пятнами. Что касается Винтера, то этот остроумный танцовщик моей Школы выделяется повсюду, где требуются подчеркивание личного момента и увлекательный юмор. Ковалев тоже хорошо справляется со своею задачею. Не легко подставить бубен под удар дамской ноги, без малейшего нарушения общего темпа стремительного массового движения. Ковалев подставляет бубен прекрасно, лихо и зазывно. Соловьева же ударяет ногою заученно, а не невзначай, как это следовало бы для полноты красивого эффекта. Бочаров хорошо поработал над этим номером. Это аналитик танца, умеющий вынимать и развертывать из каждой хореграфической детали ее будущее богатое содержание. По сравнению с ним А. В. Ширяев в своей педагогической и балетмейстерской методологии скорее синтетик.

Что касается матлота, то о нем я уже имел случай говорить довольно обстоятельно. Здесь упомяну только, что Ульяновская исполняет свой номер с подкупающей наивно-мальчишеской прелестью. Личико ее все время улыбается. Это одна из лучших в Школе травести. Все это соединяется у Ульяновской с интеллигентностью и толковостью. Ножки она вворачивает и выворачивает, восприняв в совершенстве всю технику Бочаровского экзерциса. Идя лицом к публике, девочка дает экспрессию свежего, как бы новорожденного торжества: точно молодое светило на небе.

Относительно чардаша я хочу сказать только одно: ни Кулагина Нина, ни Колпакова не умеют прижиматься к плечу кавалера—ни рукой, ни головой. В движении этом нет у них романтики. Можно и не смотреть в глаза кавалеру и, при опущенном взгляде, тем не менее быть наполненной чувством. Но если такого чувства мало, то надо хотя бы смотреть на партнера там, где это требуется моментом танца. Особенно этот упрек относится к кавалерам, Козлову и Ковалеву: они танцуют чардаш как бы вне контакта со своими дамами,

Наконец мазурка. А. И. Бочаров много потрудился над ней и спас ее для спектакля. Если бы не фанатическое упрямство педагога, то ничего не вышло бы из этого номера. Он разрабатывал его шаг за шагом, не щадя никаких сил. Ученица Зив в общем мало воздушное существо, и потому в классическом танце, особенно с кавалером, она кажется слишком материальною. Техника не плоха. Но нет мягко-нежных переливов из фигуры в фигуру, нет дымного моста, по которому одно pas переходит в другое. Нужна особенная шлифовка, чтобы сделать из этой ученицы нюансированную исполнительницу. Это мрамор, из которого надо высекать настойчивым резцом. Но в мазурке ее своеобразные черты пригодились. Мазурка есть танец, лишенный нюансов, переливов и переходов, текучей, меняющейся и играющей непрерывности. Это как бы рассыпанная цепь из отдельных звеньев, круглых и законченных. Каждое pas—звено. Каждая фраза — целая речь. Каждый глиссадный шаг ноги — отдельный хореграфический поступок. Вот почему в мазурке все должно итти массивными формулировками на бравурном звоне оркестра. Это какой то пулеметный танец, где отдельные выстрелы сливаются в одну струю. Но таков же и весь польский народ, по сравнению с русским, особенно наклонным к теням, полу-теням и незаметно-дышащим переливам. Это две струи большого славянского племени, причем поляки являются настоящими басками Прикарпатья и долины Вислы.

Отметим еще Волкову. Вот девушка, у которой много данных для карьеры танцовщицы. Нога фасонная, стильная, чисто-классическая, с подъемом и выгнутой аркой. Лицо вырезывается острым силуэтом, красивым особенно в профиль или в три четверти. Улыбка приветлива и сценична. Но почему-то из девушки этой до сих пор, несмотря на четырехгодичное обучение, получается не все то, что можно было бы добыть от нее даже на классном пути. Очень мешает отсутствие музыкального чутья и некоторая атрофия безоглядной общей поэтичности. Бросается в глаза и одна пластическая деталь: пробел если не конституциональный, то зависящий от несовершенства телесного воспитания и первоначальной выправки. В боках нет симметрии, и это отражается в плечах и во всем танце. Все идет как бы кривобоко. Что касается мазурки, то в общем исполнение Волковой подает надежды на выработку прекрасного глиссада. Она шаркает по полу очень хорошо, но полноте впечатления препятствует моментами излишний припрыг, маскирующий отсутствие природного plié. Тут тоже нужно работать и работать — на приседаниях, на батманах fondu, на глубоких soutenu, никак не менее, чем на выниманиях ног, которые даются ученице от природы. Педагогу необходимо вооружиться терпением.

8

М. Ф. Романова поставила танец маленьких лебедей из «Лебединого Озера» и adagio из оперы «Таис», на музыку Массно. В танце лебедей участвуют

Ефремова, Волкова и Кулагина. Номер проходит стройно, ритмично, причем впечатление сказочной фабулы получается даже и без балетного костюма, с лебедиными детерминативами. И на нашей сцене, и на сцене Мариинского Театра, здесь та же ошибка: танцуют взрослые, а не маленькие дети, и оттого пропадает надуманная балетмейстером картинка из мира чудесных фарфоровых изделий XVIII века. Но в пределах имеющегося наличия номер все же смотрится с интересом. Выделяется красивый профиль Волковой, обрамленный мягкими волосами в удачной прическе. Плавно аккомпанируют Кулагина Нина и Родионова, и безупречна, как всегда, виртуозно-солидная Ефремова. Что касается adagio на музыку Массне, то следует сказать, что оно поставлено в экзерцисных тонах, нарочно примененных М. Ф. Романовой для этой композиции. Опять таки исполнение дисциплинированное, аккордное, слитно-массовое, без единого промаха и ущерба. Можно похвалить решительно всех участвующих: Уланову, Прелатову, Алексееву Таисию, Шекулову и Кулагину. Но в особую строку приходится выделить Волкову и Николаеву. Волкова пригодна для балетного дуэта, для вынимания, для всех мотивов développé, для хороших контрпостных изгибов тела и демонстрирования ноги в арабесках и аттитюдах. Аттитюд-тирбушон мог бы выйти у нее достаточно красиво. Что касается Николаевой, то следует отметить, что перекидные прыжки она исполняет великолепно. Имеется элевация. Каждый жест пластичен, каждое движение промазано художественным елеем. Каждый новый прием, из года в год, поступающих учениц представляет собою ящик сюрпризов. Николаева оказалась ценным подарком.

Таковы две небольшие постановки Романовой, о которых я сужу, как и обычно, по репетициям. Черновая работа для меня интересна в высокой степени. Я вижу имеющийся в Школе материал и знаю, куда нужно направить то или другое дарование. Сценического же опыта у учещихся еще нет, но он придет и сделает свое дело. В этом отношении сооруженная сцена уже начинает играть свою роль.

К недостаткам общей воспитательной работы следовало бы отнести мало удовлетворительную выправку тела, плохую посадку головы, довольно элементарную походку большинства учениц вне танца, что-то, от чего пришел бы в отчаяние такой любитель ансамблевых впечатлений, как Мариус Петипа. Но это явление не только школьного размера. Оно наблюдается в балете, в опере, в обществе, повсюду. Давно исчезло телесное воспитание, телесная дисциплина детей, умение сидеть за столом, уменье встать и выйти. Но все это придет несомненно. Балетные школы переполняются учащимися. Это значит, что просыпается любовь к физической эстетике. Новое общество не хочет в этом пункте отставать от старого. Но теперь уже дело за самими педагогами. Я жду не дождусь того счастливого времени, когда из среды их изгонятся иногда излишняя шутка и вольность обращения с классным материалом. Хлыст в руках

Чекетти — вещь совершенно устаревшая. Но и словесиый хлыст на устах А. Я. Вагановой, с примесью раздражительной брани, тоже огорчает и отталкивает. Вообще тут нужны реформы и реформы. И жизнь, неся свои коррективы, отметет ненужное.

9

Остается еще выделить три небольших постановки А. А. Гордовой и Х. Х. Кристерсона. Гордова поставила вальс Либлинга и коротенькую детскую польку. В вальсе Либлинга я обратил внимание на некоторых учениц. Бросается в глаза Павлова. Она танцует с довольно заметною элевациею, но без внешних нюансировок. Высокая девушка мало играет корпусом и держится с апломбом несколько сухим. Руки разбрасываются широко. Ендрущак страдает теми же недостатками, но к ним прибавляется еще и бедность музыкального восприятия. Ученице этой стоит поработать над собой. Колпакова лишена даже подобия прыжка. Ее saut de basque почти невозможен на сцене — так он приземисто низок и лишен одушевления. Выделяются две славных ученицы Сажина и Лотова. У Лотовой прелестные ножки, и вся она, стройненькая и миловидная, настоящая будущая танцовщица.

Детская полечка грациозна и мила, хотя, как и инсценированный вальс, не отличается богатством красок. Выделяется своим прекрасным личиком Гимельман. Это девочка на тоненьких комариных ножках вдруг начала быстро расти. Но воздушность и хрупкость не покидают молодого тельца. Будем терпеливо ждать. Гиммельман, как и Павлова, как и Соколова, находится еще в периоде метаморфоз, когда всякое предсказание гадательно и рисковано. Вот две небольшие постановки А. А. Гордовой, в которых, конечно, не мог развернуться талант и хореграфический вкус этого нового и весьма ценного педагога Школы.

Что касается детской польки Кристерсона, с пантомимным действием в центре, то перо мое, привычное к суровой и серьезной хореграфической критике, приходится сейчас обмакнуть в другие чернила, ибо здесь идет речь о маленьких детях, с которыми изысканный и корректный педагог умеет обращаться на удивление. Это прелестный тип нового педагога, с любезным и пристальным уважением относящегося к своим ученикам. Кристерсон как бы приподнимает перед ними шапку, и весьма приятно наблюдать тот приветливый жест, с которым он начинает и кончает свои занятия. Человек этот как бы предвосхищает будущий быт в учебной области и, может-быть, заронит в душе не одной ученицы, диковатой и необтесанной, чувство красоты и радости, которое дает благовоспитанность. Не надо никогда забывать, ни на одну минуту, что все наше обучение танцам, классическим, характерным и иным, является лишь школою дисциплинированного духа и тела. Мы идем верным путем к созданию не только на сцене, но и в жизни, гармоничного существа.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

(Апперцептивность в движении)



ставляя совершенно в стороне философские суждения о пространстве и времени, онтологические или абстрактно аналитические, а обращаясь к этим фактам сознания с точки зрения внутреннего опыта, мы замечаем следующее явление. Апперцепция играет решающую роль в качестве и способах восприятия этих основных факторов познания. Чем больше наполнена переживаемая минута апперцепцией, тем длиннее и обширнее воспринимается пространство. Вы вышли на улицу и спешите куда-нибудь с определенною целью. Пространство при этом становится утомительно длинным. Глаз обращается на каждый элемент пути, взвешивая его, как препятствие. Небольшая улица может показаться бесконечною. Кажется тягостным пройти еще несколько домов, и каждый из этих домов представляется необозримо большим. Данный кусок пространства заполняется бликами апперцептивного сознания, и чем их больше, тем больше и оно.

Обращаясь за иллюстрациями этого явления к классическому балету, мы можем отметить ряд интереснейших фактов. Классический танец апперцептивен насквозь, сам по себе. Исполнительницы или исполнители его апперцептивны в разных степенях, в меру их наследственных характеров, темпераментов, по преимуществу же расовых предрасположений. Какая нибудь вариация, тянущаяся две с половиною минуты, должна сопровождаться в душе танцовщицы чувством преодолеваемого ею большого пространства. Каждый темп продвижения вперед требует волевого усилия, и все усилия вместе взятые, которых тем больше, чем больше пространства, складываются в одну упоительно-тяжкую величину. Таков танец А. П. Павловой. Вникая в психологию этой танцовщицы, можно почти с уверенностью сказать, что вся ее жизнь была для нее постоянным преодолением больших пространств, в прямом и переносном смысле этого слова. Клочек диагонали, пробегаемой по сцене, должен был восприниматься ею, как нечто необычайно великое, трудное, героическое, насыщенное горящим духом, обратившим свое острие в бесконечную даль. Артистка другой индивидуальности, М. Ф. Кшесинская, танцовала, руководимая более темпера-

ментом, чем апперцепцией, вся в польско-расовом огне, и пространство для нее не существовало. Она без утомления могла танцовать и танцовать, как бы не обозревая пробегаемых путей.

Как воспринимаются эти явления зрителем? Апперцептивная Павлова, созидательница бесконечных пространств, именно такою и рисуется нашему наблюдающему глазу. Танец ее всегда казался длительным, пространно-завоевательным, бесконечным во всех своих конечных элементах, в живой динамике вечного движения, летящим вместе с пожираемым пространством. Я думаю о ней в настоящую минуту и вижу ее не иначе, как в полете, с распластанными в воздухе руками. Иною воспринимается нами такая танцовщица, как эмоциональная М. Ф. Кшесинская, вся во власти не апперцепций, а ассоциаций. Она не создавала никаких пространственных представлений. Так приблизительно и выразилась о ней в случайном со мной разговоре Т. П. Карсавина. Кшесинская рисуется нам неподвижной величиной в процессе хореграфического движения. Она не кинетична, а стационарна, как картина. Выйдет артистка на сцену, и почти не видно ее профиля. К вам как будто всегда обращено ее лицо. Никаких en tournant, никаких убеганий, а все время длительное какое-то стояние, пребываемость, имманентное сияние в каждой секунде танца.

Если нельзя вообразить пространства без участия элемента времени, то в свою очередь и время мыслится лишь в терминах пространства. Пустого времени не существует. Это было бы лишь абстрактной фикцией. Оба понятия соотносительны, и потому сказанное о пространстве относится и ко времени. Молния времени, насыщенная апперцепцией, превращается в век. Так тонущий человек в один миг может пережить ряд событий, чуть ли ни всю жизнь, в волшебном раккурсе. Но целые периоды жизни, сконцентрированные в мгновении, могут переживаться при состояниях ужаса, ожидания, у одра болезни, у гроба милых сердцу людей, в тысяче случаев, кончая некоторыми сновидениями, исполненными множества трепетаний в какую нибудь часть секунды. Вообще надо сказать, что апперцепция, удлиняя пространство, тем самым увеличивает и долготу времени. Растения, лишенные апперцепции, растут безвременно для себя, но во времени для зрителя. Мы плохо знаем психологию животных. Но чувство нетерпения, наблюдаемое у большинства позвоночных, у собак, у кошек, показывает, что они не лишены ощущения времени, хотя бы и не вполне осознанного. Кошка, сторожащая мышь, может наполнить час времени самой сосредоточенной апперцепцией. Иногда она прерывает чистое ожидание нетерпеливыми движениями хвоста и лап. Ясно, что она ощущает ток времени мучительно и страстно. Можно предположить, что в смутной форме этот ток ощущается даже и пресмыкающими гадами, например, змеей, гипнотизирующей птиц. Так или иначе, нет времени без апперцепции. Чем богаче оно ею, тем оно продолжительнее в сознании апперципирующего. У разумных существ явление это обозначается с особой определенностью. Лица с повышенно-нерв-

ною организацией могут испытывать болезненно продолжительное ощущение времени перед ожидаемой ими операцией или в кресле зубоврачебного кабинета. Тут каждая секунда превращается в какую то вечность.

Посмотрим, как это явление отражается в искусстве классического танца. Возьмем насквозь мечтательное adagio. Оно может исполняться танцовщицей в блаженном каком-то забытье, без острого ощущения времени. Апперцепция здесь слаба. Она тает в сладких волнах ассоциативного переживания. Но следующая за ней вариация наполняется вдруг интенсивным сознанием притока волевого внимания, и ощущенне времени сразу же углубляется и удлиняется до чрезвычайности. Каких нибудь две минуты могут показаться необычайно длительными. Недавно в балете, при постановке «Лебединого Озера», В. А. Семенов воздержался от исполнения вариации, чем вызвал недовольство в газетной критике, причем один рецензент пренебрежительно упрекнул артиста в том, что тот не протанцовал каких нибудь двух минут на сцене. Однако Семенов мог с основанием возразить, что минута варнации, да еще труднейшей, с элевацией и баллоном, не простая минута. Тут минута талантливого исполнения эквивалентна доброму интервалу времени. Для А. П. Павловой танец весь течет во времени, и в таком удлиненном токе он воспринимается и зрителем. Не так воспринимается танец М. Ф. Кшесинской. Балерина рисуется безвременной пальмой, купающейся в лучах вечного какого то солнца.

Резюмируя все сказанное, мы можем выставить следующее положение. Апперцепция все переводит во внутрь. Здесь больше, чем в чем нибудь, видна существенная субъективность пространства и времени. При внимательном анализе они превращаются в явления духа, и вне духовного инвентаря они разрешаются в пустые фикции, переставая существовать. Самое происхождение пространства и времени из двух ощущений, сенситивного и мускульно-двигательного, при действующем рефлекториом рычаге, оправдывает такое понимание этих явлений. Где нет живой работы осязательно-тактильных нервов, там исчезает представление о пространстве. Пространства тем больше, чем тоньше осязание и импульсивнее двигательнее чувство, сочетающееся с осязанием в одном непосредственном восприятии. Точно также если нет согласованного ритма реального ощущения с ментальным откликом сознания, то и представление времени не может возникнуть. Как пространство, так и время психологичны насквозь и всецело зависят от интенсивности апперципирующей воли. Но если это так, то рассматриваемый закон восприятия особенно живо наблюдается в отраслях искусства, чисто пространственных, как живопись, и не только временных, как музыка, но пространственно-временных, как сценическое искусство балета. Здесь мы имеем в своем распоряжении масштаб углубленной критики, как восприятия зрителя, так и особенностей игры, таланта и самоощущения у исполнителя. У настоящих артистов повсюду пространство и повсюду время. Сценическая платформа это поле, которое оживляется в каждом движении тан-

цующего. Артист точно втаптывает ногами чудотворные семена своего искусства. Но эта же сцена превращается в волшебную лабораторию времени, которое то угасает в блаженном экстазе, то развивает свою ленту в стремительной быстроте творчества. Это два символа внутреинего гения человека и, кроме того, истииная мерка таланта. Для чуткого восприятия повсюду бесконечные пространства и бесконечные времена. Для Лапласа клочек пространства целый мир во всей его необъятности. Для современного Эйнштейна капелька времени, в своей относительной мелкости, вдруг получает длительную бесконечиость. Дух человеческий шагает виутри себя в беспредельной атмосфере простраиства и времени. Ощущения его купаются в веках и стелются в звездных эфирах, без конца и иачала. Повсюду пространство, повсюду время. Такова вечиая жизнь духа.

Декабрь 1924 года.

К ИЛЛЮСТРАЦИЯМ КНИГИ

Помещаемые в настоящей книге иллюстрации представляют собою снимки, сделанные с ученицы Лотовой. Снимки эти производились, при моем участии, под руководством опытного педагога Е. К. Обуховой. Я выбрал для фотографии те позы и движения, в их начальной и заключительной фазе, которые наиболее характерны для усвоения начал классического экзерциса. Многие мелочи ускользают от фотографического объектива. Выражения глаз, соответствующие хореграфическому en dedans и en dehors, трудно увековечить на бромо-желатинной пластинке. Исчезает момент апперцептивности, сосредоточенный в блеске глаз. Не существует вообще естественных фотографических снимков, и в этом отношении фотография, даже и так называемая художественная, никогда не будет в состоянии соперничать с живописью, с рисунком или офортом. Тем не менее я собрал в книге достаточное количество репродукций классического материала, освещающих текст посильным зрительным истолкованием в различных направлениях. Кое-что представлено достаточно демонстративно, кое-что в намеке. Но в этой области все еще только намечается и обозначается, как пути в девственном лесу.

Я должен принести благодарность, как милой ученице Лотовой, так и ее заслуженному ментору Е. К. Обуховой.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стран.

ЧАСТЬ ОБЩАЯ

ПРИНЦИПЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

ЧАСТЬ ОСОБЕННАЯ

ЧЕРТЫ И ФОРМЫ

АЛЛЕГРО

С ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХОРЕГРАФИЧЕСКИЙ ТЕХНИКУМ

(«Школа Русского Балета»)

УЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

ОГЛАВЛЕНИЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ